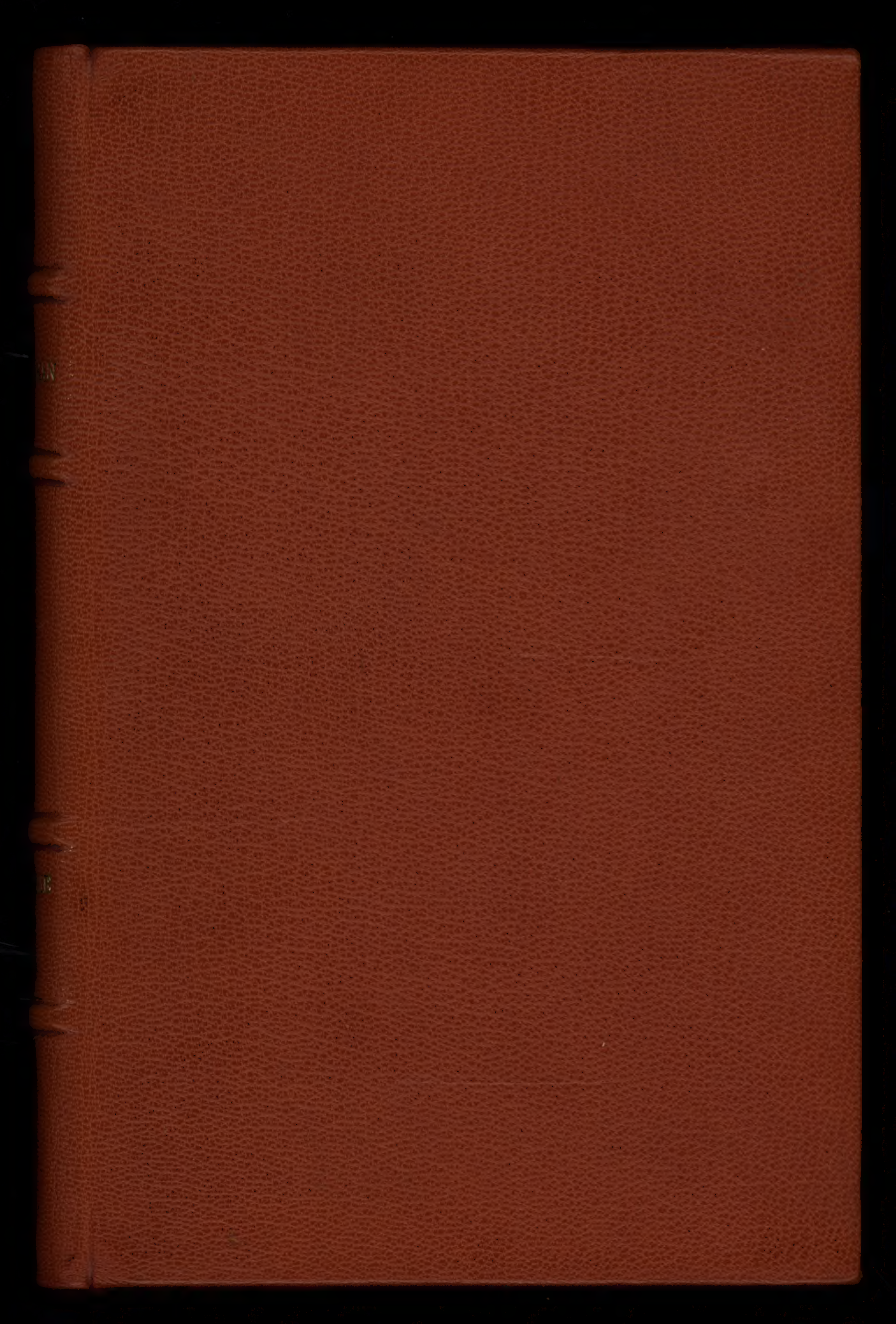






30 août prochain.

BIBLIOGRAPHIE

L'*Anarchie dans l'Art*, par F. A. Bridgman (Henry May éditeur). — Nous avons dans cette Revue même signalé le péril de l'art contemporain, ballotté de la routine à l'anarchie ; le récent volume de M. Bridgman se recommande par son titre à notre attention. M. Bridgman reconnaît dans un bref avant-propos qu'il n'est pas littérateur, et qu'il écrit en peintre ; mentionnons en outre que M. Bridgman est étranger, et nous aurons dans ces raisons combinées l'explication de ce style qui, disons-le tout de suite, n'est pas d'une lecture tout à fait aisée : le lecteur doit fréquemment se livrer à un travail de transcription mentale, et comme récrire la phrase à nouveau, pour bien comprendre la pensée de l'auteur. Il faut cependant constater un intéressant phénomène : c'est que dans les passages les plus caractéristiques du livre, les formules de M. Bridgman deviennent plus correctes et plus précises, châtiées et élucidées par la tension spéciale de l'esprit.

C'est, tout compte fait, le procès de l'*impressionisme* que M. Bridgman entend faire ; M. Bridgman compare cette doctrine d'art au socialisme, non point, semble-t-il, sans quelque confusion, et il la rend responsable de l'anarchie qu'accusent bien des tendances actuelles.

M. Bridgman relève les manifestations anarchiques, non seulement dans la peinture et la sculpture, mais encore dans la musique, la littérature et la critique. Son volume aurait gagné sans doute à envisager un domaine plus restreint ; car malgré la division en chapitres, le livre tout entier garde un peu trop un caractère anecdotique ; c'est le cahier de réflexions, où les notes sont venues se consigner au jour le jour : le plan ne s'en révèle pas

suffisamment, et le raisonnement rest trop stationnaire pour que ces pages puissent avoir un portée efficace.

On le regrette un peu, car l'intentic du livre est tout à fait louable, et il y a là d'excelletes notions, qu'il est possible de recueillir.

M. Bridgman insiste avec raison ur la crainte du « *déjà fait* » qui hante les artistes : tot le monde veut être chef d'école et ouvrir une voie, ce|ui pousse chacun aux extravagances d'imagination et d métier les moins sincères et les plus saugrenues.

M. Bridgman veut nous mettre en grde contre la trop grande complaisance qui consiste à prôer démesurément une œuvre, dès qu'on y découvre un trace de qualité, qui n'est, en général, qu'une qualité adresse et de tour de main ; nous sommes portés à fre trop aisément crédit aux peintres et à goûter trop vement chez eux, par suite de cette manie d' « amateur» qui s'est trop exaspérée en nous, des virtuosités partiees et accessoires.

M. Bridgman reconnaît l'importane capitale de la science du métier, mais tous les proceés constituent un moyen et non une fin, et ce qui en do résulter, c'est la valeur sentimentale de l'œuvre et sa beuté d'expression. De tels principes, sous la plume de M Bridgman, sont bien faits pour nous réjouir : peut-être faut-il reconnaître que les tableaux de cet artist ne nous avaient pas accoutumés à cette hauteur de vu, mais M. Bridgman ne serait pas, dans ce cas, le preier qui se ferait de son art une idée plus élevée qu'il 'est capable d'en manifester l'expression par une œuvre lastique.

Nous avons dit que le livre de M. Brigman était avant tout un recueil de réflexions ; il est plen de remarques ingénieuses, et l'auteur y note d'une façon amusante certains tics en usage aujourd'hui das les ateliers.

En résumé, beaucoup de choses juste: mais la question n'est pas encore épuisée, et l'on peut concvoir un autre livre sur la matière, plus rigoureusement composé et conduit, plus pressant dans la dénonciation du ıal qui nous menace, et plus net dans la déduction de conséquences.

***

" Art et Décoration. "
février 1898.

l'Anarchie dans l'Art

par F. A. Bridgman

Paris

[S]ociété Française d'Éditions d'Art

L'ANARCHIE DANS L'ART

F.-A. BRIDGMAN

L'ANARCHIE

DANS L'ART

TRADUIT DE L'ANGLAIS



PARIS

SOCIETÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART

L.-HENRY MAY

9 et 11, rue Saint-Benoît.

PRÉFACE

En présentant ce petit ouvrage au public, je réclame l'indulgence de l'homme de lettres qui m'accusera probablement de « manque de technique », point que l'on trouvera sévèrement critiqué dans les pages qui suivent.

Écrire n'est pas ma profession; j'ai ici exprimé simplement des idées que je croyais de mon devoir de dire, et j'ai essayé de le faire d'une manière claire

et précise, avec l'espoir que les jeunes étudiants à qui je suis heureux de les dédier les trouveront de quelque utilité.

L'Anarchie dans l'art

CHAPITRE PREMIER

LE SOCIALISME DANS L'ART

Le mot Art, en lui-même, suggère ses attributs indispensables : Goût, Beauté et Choix, et le seul son de ce mot devrait amener à l'esprit l'idée de la culture la plus haute et la plus raffinée. En fait, l'Art aujourd'hui est appelé à jouer un rôle dans presque chaque métier; mais, lorsqu'il s'agit de beaux-arts, combien loin du Goût et de la Beauté certains de ses adeptes ne l'égarent-ils pas ! Quelle déplorable tendance vers l'impossible que celle

qui consiste à créer ou plutôt à inventer quelque chose de nouveau et de frappant, fût-il excentrique et irrationnel, et à laisser de côté les modèles et les méthodes acceptés; pis encore, à renverser et même à détruire des œuvres d'un ordre très élevé, qui ont pendant des siècles excité l'admiration des vrais connaisseurs.

En politique, le monde civilisé a vu toutes les formes de gouvernement et tous les degrés de la liberté de pensée et de parole, depuis la monarchie absolue, les formes constitutionnelles du pouvoir et la république jusqu'aux modifications les plus réformatrices du socialisme et finalement de l'anarchie. Mais le socialisme est, pour autant que nous pouvons l'admettre, un système comprenant certaines améliorations vers une égalité plus libérale, et nous discuterons avec ceux qui le préconisent, tandis qu'avec une bombe à renversement, lâchement placée sur le rebord de la fenêtre d'une maison que

nous avons édifiée à la sueur de notre front, il n'y a pas de discussion possible. Ceux qui soutiennent le système socialiste et désirent mener à bonne fin leurs réformes répudient l'anarchie, si on les pousse à le faire ; mais pourtant toute position extrême est menacée de tomber dans l'exagération qu'elle côtoie, et les socialistes sont ainsi rendus responsables des outrages commis par les anarchistes.

De même l'impressionnisme en art est-il quelque chose de parallèle au socialisme en politique ; ce sont des eaux attirantes, mais profondes, dans lesquelles l'étudiant peut facilement tomber s'il n'y prend garde ; bientôt il se trouvera au milieu d'écueils dont il ne sortira qu'avec beaucoup de peine. Il a pris l'habitude de passer rapidement par-dessus toutes les exigences indispensables d'une connaissance solide de la profession qu'il a choisie et il regarde avec dédain ce qui a été « déjà fait ».

Il s'efforce de s'assimiler le microbe du plus horrible réalisme qu'il puisse trouver et cultive le bacille du désir morbide d'être

considéré comme un innovateur ou, plus ambitieusement encore, le chef d'un art nouveau. Chaque effort ou direction nouvelle de pensée peut nécessairement se recommander du progrès, mais chaque nouvelle idée trouvera immédiatement des partisans qui la pousseront jusqu'à un extrême radicalisme et voudront en tirer la modification absolue d'un art ou d'un système.

Socialement et artistement, l'effort vers l'indépendance a eu de bons résultats. L'impressionnisme en peinture a amené une révolution dans la façon d'envisager la nature sous un jour différent et plus exact, et ce mérite, j'essayerai de le dégager et de le démontrer, bien que, si l'on exagère cette même qualité, elle devienne tout aussi irrationnelle et aussi fausse que beaucoup des vieux errements qu'elle voulait renverser.

Le « plus Hérode qu'Hérode[1] » est un dicton qu'on employait probablement, bien qu'en d'autres acceptions, au temps de ce très

1. Nous dirions: « plus royaliste que le roi ».

indigne gouverneur; il peut être appliqué aux violents défenseurs de toute nouvelle idée et aux ennemis aigris de tout ce qui a été « déjà fait », simplement parce qu'ils sont pleins du désir de faire sensation. Le cas de Courbet, qui s'efforça de faire triompher ses vues arbitraires et bornées de réalisme absolu en art, en essayant de brûler le Louvre et de détruire les vieux maîtres qui y sont contenus, spécialement « ce farceur de Raphaël », comme il le désignait, ne serait pas un cas si exceptionnel d'anarchie dans l'art qu'on pourrait le supposer, à condition que la même opportunité soit donnée à plusieurs des impressionnistes d'aujourd'hui.

L'opinion de Courbet sur Raphaël est, je crois, authentique; quant à la tentative de brûler le Louvre, on dit qu'elle lui est faussement attribuée. Quoi qu'il en soit, le fait qui n'est que trop bien établi du renversement de la colonne Vendôme, qu'il paya chèrement, témoigne assez de son arbitraire. Mais cet acte était purement politique et la colonne n'est pas une œuvre artistique.

La plupart des horreurs, au point de vue du sujet, de la couleur et de la forme, qui ont été pendues aux murs de nos expositions récentes, sont le produit de ces cerveaux malades de notoriété. Attirer l'attention (au prix de leur respectabilité artistique) est leur seul objet et en cela ils ne sont rien de plus que le John Wilkes Booth de leur profession, — et leur corporation est bien indulgente de les compter comme artistes. Incapable d'exciter les applaudissements au théâtre, l'acteur que nous venons de nommer résolut de se faire un nom n'importe comment et tira de la scène sur le président Lincoln, qu'il tua — un succès de scandale. Mais qui a jamais pensé à lui depuis qu'il a perpétré son acte abominable ?

Ainsi, dans les rangs de l'art, il y a des hommes envieux qui ont soif de réputation et qui ne sont aucunement dépourvus de talent; mais ils pensent qu'il faut abandonner toutes les règles et les théories acceptées, établies non seulement par les expériences séculaires des hommes, mais par les

lois de la nature elle-même. Ils sont poussés — souvent par l'exemple d'autres, par les yeux de qui ils voient au lieu de se servir des leurs — à envoyer à nos expositions des bombes à renversement, sous forme d'embryons de tableaux ou de statues, qui excitent le dégoût et les rires de la foule. Bombes à renversement vraiment, car ces inventions atteindraient mieux leur but, si elles étaient placées sens dessus dessous.

On trouve aussi dans les expositions un certain nombre de peintures sanglantes représentant non pas exclusivement des boucheries, mais des hommes s'arrachant les yeux ou d'autres scènes dégoûtantes, qui font demander avec étonnement au spectateur comment un peintre a pu vivre en face de sa propre peinture et patauger dans le sang pendant les mois ou les années qui ont été nécessaires pour exécuter son œuvre. De tels ouvrages ne doivent pas être confondus avec certaines scènes de terreur ou de laideur ca-

ractéristique qui peuvent illustrer un fait historique intéressant, ou porter une morale, ou orner un conte; ils ont seulement la valeur de réclame d'un roman populaire.

C'est vivre et se réjouir près de la boîte à ordures, c'est passer sa vie dans les caves, au lieu de respirer l'air frais et pur des degrés supérieurs du temple de l'art.

*

Il ne rentre pas dans les limites de ce travail d'apprécier les mérites ou de marquer les fautes d'artistes appartenant à des écoles diverses, mais de combattre de funestes tendances quand elles se manifestent et de montrer jusqu'à quel point des lubies et des modes différentes peuvent entraîner les artistes impulsifs.

J'ai dit que l'impressionnisme a amené une révolution dans la façon de voir la nature, mais c'est avec l'abus de ce mot que j'aurai

le plus souvent affaire, car il a été malheureusement popularisé et appliqué à une certaine classe d'embryo-révolutionnaires, d'amateurs incompétents, qui ne donnent que des œuvres incomplètes, souvent répugnantes, avec seulement des taches comme indications, ou plutôt intentions, pour reproduire la nature. C'est pourquoi je parlerai de l'impressionnisme à ce point de vue, c'est-à-dire comme d'une bombe jetée à la face du public simplement pour montrer les deux qualités qu'ils réclament comme un dû et qu'ils disent avoir été négligées non seulement par les préraphaélites anglais, mais aussi par les prédécesseurs de Raphaël et par toute autre école, jusqu'en 1870 à peu près.

Le rendu des soi-disant impressionnistes ne va pas au delà d'un coup d'œil sur le paysage vu à travers la vitre d'un wagon entraîné à la vitesse de 80 kilomètres à l'heure, et quant à la technique ou au métier, ils sont soigneusement évités. C'est comme si l'on regardait la nature en clignant des yeux, de façon à ne laisser des objets que des taches mêlées con-

fusément. La couleur est projetée par bandes, et la couleur à l'huile pourrait être aussi bien un mélange de farine et d'eau.

La belle matière devient une pâte sèche avec des rayures allant toutes dans la même direction, ou bien avec une suite de touches circulaires.

Même si l'éclat de la lumière est atteint, il n'est de la nature d'aucune matière de durer longtemps; la couleur à l'huile se fonce et a une tendance à tourner au jaune; le pastel, qui n'est qu'une poudre, pâlit et tombe du papier; la couleur à l'eau se fane et perd sa force. C'est ainsi qu'une peinture qui n'a pas d'autres qualités pour la rendre intéressante devient un ouvrage nul.

Quelques-uns des défauts les mieux connus en peinture sont définis de la manière suivante : il y a d'abord un mauvais emploi de la couleur, c'est-à-dire une matière chargée, où la couleur ne sert aucunement à modeler l'objet représenté; c'est ensuite l'apparence

crayeuse, dont le nom seul indique la sécheresse de la matière et qui provient du manque de talent ou de l'inexpérience du peintre, qui ne sait rendre la vibration de la lumière; il y a enfin ce qu'on pourrait appeler de la peinture émiettée, où la couleur est jetée en pincées de façon que la toile produit l'impression d'un grossier papier de verre. Eh bien, ces mêmes trois fautes semblent constituer chez les impressionnistes un principe fondamental nouveau dans l'exécution, et leur œuvre pourrait maintenant être ramenée à cette recette: Prenez du chrome, du vermillon, du vert émeraude, du bleu de Prusse, avec un grand pot de blanc, et vous réussirez infailliblement à produire un rayonnant effet de plein air.

Ce n'est pas au hasard que je donne cette échelle de couleur, qui a quelques variations; mais le « luministe » repousse les noirs, les ombres et terre de Sienne brûlées, les brun foncé, etc. Quel que soit le sujet qu'il traite, les noirs — poêles, chapeaux de haute forme, locomotives, stations de chemin de

fer enfumées — sont invariablement remplacés par un brouillard d'outremer et de violet de cobalt. Aucun temps, si long soit-il, aucun vernis, aucune glace n'approcheront jamais du ton réel de ces objets, tels qu'ils apparaissent à des yeux normaux.

Les deux qualités des impressionnistes dont j'ai déjà parlé (elles peuvent être ramenées à deux points principaux) sont, premièrement d'abolir la convention de relations fausses de couleurs et de valeurs qui sont le produit d'une exécution trop constamment confinée dans la routine de l'atelier; deuxièmement, d'éviter certaines imitations académiques du passé avec une composition artificielle rappelant l'arrangement et l'atmosphère de l'atelier.

D'autre part, l'impressionniste peut être souvent condamné pour son idée exagérée d' « art nouveau », car il semble uniquement préoccupé du désir de donner l'illusion de l'éblouissement et de la vibration de la lumière et de peindre n'importe quel morceau de la nature, sans choix, comme si la

nature, dans les moments où elle est le plus loin de la beauté, lui disait : Prends-moi vite, comme je suis. Il vaudrait pourtant mieux prendre la peine de s'approcher de la nature quand elle est vêtue de beauté, ou tout au moins faudrait-il la traiter avec le respect indispensable et s'efforcer de corriger ses difformités plutôt que de les accentuer par une exécution gauche et inexpérimentée.

L'impressionnisme n'est pas limité au noble art de la peinture (que Dieu soit avec nous et nous protège!) dans lequel le mot a pris naissance. Il a son équivalent en sculpture, en musique et, dans le domaine des extravagances fin de siècle, il peut être aussi bien appliqué à la littérature. Même un savant me disait qu'il était une espèce d'impressionniste en physiologie et en chimie, — se servant de cette expression pour exprimer sa façon d'expliquer certaines forces de la nature qui sont encore obscures et qui le seront toujours.

CHAPITRE II

IMPRESSIONNISME. — SYMBOLISME

La difficulté en art est de réunir plusieurs qualités et de se tenir fortement et absolument à leurs exigences fondamentales ; mais, comme l'a dit Talleyrand, « la parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée » et un artiste n'est pas obligé de montrer tout son savoir dans chacune de ses œuvres. En fait, simplifier devient une des plus rares qualités; mais je maintiens qu'il doit y avoir là cette puissance latente que nous reconnaissons, lorsque nous étudions l'œuvre d'un homme qui sait nous faire sentir une science achevée dans les plus simples suggestions de son pinceau.

Combien peu compliquée paraît la perspective d'une pièce, avec des briques sur le sol, un escalier, une table et des chaises, quand elle est reproduite en quelques lignes sur la toile prête pour la brosse! Mais regardez maintenant le labyrinthe d'un millier de lignes qui se croisent, les divisions et les subdivisions sur la feuille de papier qui a servi pour l'étude et le plan de l'artiste! Une connaissance entière des lois de la perspective lui est nécessaire; mais quand le tableau est fait, l'apparence des objets qui prennent aisément leur place apparaît assez simple à celui qui n'est pas initié.

⁂

Le véritable artiste, qui a fait des études, qui peut dessiner et peindre, qui a une connaissance complète de la perspective tant linéaire qu'aérienne, qui sait écarter judicieusement de son œuvre les objets hideux qui pourraient

nuire au sujet et qui peut extraire une essence de beauté de la riche, généreuse et inépuisable nature et la faire passer sur sa toile, avec toute la culture et le goût qu'il a acquis, celui-là saura produire une « impression » véridique et rationnelle. C'est peut-être la plus légère esquisse en couleur; cela peut avoir été fait en quinze minutes ou en plusieurs heures. Quinze minutes, qui disent une exécution rapide, peuvent être pourtant suffisantes, car j'ai vu des esquisses faites en un temps aussi court témoigner d'un esprit et d'une main très sûrs et prouver ainsi la nécessité d'un apprentissage et d'une éducation d'art complète. Un maître capable de faire de telles esquisses doit veiller à ne pas laisser un chemin trop libre à sa fécondité et à ne pas tomber dans la formule. Il doit s'efforcer à chaque fois d'arracher à la nature quelque nouveau secret.

Le coup que l'impressionnisme a frappé a été un avertissement violent pour les artistes, forts de leur science acquise, de se garder de la routine et d'éviter une facilité qui devient

vite un dangereux maniérisme. Mais ces artistes sont ceux qui, s'ils continuent à observer et à apprendre, nous donnent les œuvres les plus charmantes aujourd'hui, et ils montrent leur supériorité sur des novateurs comme Manet, par exemple, car ils ont su tirer un bénéfice des intentions des peintres maladroits et sans éducation. Ces derniers, ayant commencé à apprendre à rebours, ne peuvent produire que des œuvres incomplètes, pour ne pas dire plus.

Le danger qui menace l'étudiant de nos jours, c'est que l'impressionnisme paraît très séduisant par ses exigences limitées, car le principe directeur de l'impressionnisme veut que peu importe comment un tableau est peint, il est jugé bon lorsqu'il ressemble à l'objet peint. Ceci est certainement un point de départ plus que discutable. Je possède un album rempli de toutes sortes de croquis comme souvenirs et, parmi eux, il y a des dessins faits par des enfants, productions tout à fait surprenantes si l'on considère l'âge des auteurs. Les scènes représentées parais-

sent merveilleusement « comme l'objet » pour la perspective, la proportion et l'observation du détail ; mais cependant aucun homme ne penserait un seul instant à les envoyer à une exposition d'art pour l'édification du public et des artistes.

Quelques-uns des hommes ultra-modernes dans les jurys disent : Nous admettrons à l'exposition toute œuvre qui témoignera d'une qualité, quelle qu'elle soit. Une qualité! Bien! Il serait certainement édifiant de voir chaque qualité notée sur certaines toiles encadrées et exposées dans plusieurs de nos expositions annuelles!

Promesse d'avenir, oui, si l'œuvre était de la main d'un enfant âgé de huit ans; mais quand nous désirons rire, nous allons au cirque, et non à une galerie de peintures.

Max Nordau, dans son remarquable ouvrage *Dégénérescence,* explique à un point de vue clinique l'exagération de la couleur chez les impressionnistes; il dit que leurs yeux sont ainsi constitués qu'ils gardent plus longtemps l'impression des rouges violents

et des jaunes dans lesquels leurs peintures sont comme baignées. Cela peut être vrai jusqu'à un certain point; mais, dans la plupart des cas, les hommes dont il cite les noms ont entièrement changé, et plus d'une fois, leur manière de voir, passant du gris et du nébuleux au violent, au vigoureux ou même au brutal, puis à l'exagération dont je viens de parler. Cela prouve simplement qu'ils cèdent à la folie du moment et qu'ils se persuadent être de bonne foi en suivant la voie qui mène à un glorieux avenir par l'originalité, et ils ont l'espoir d'être salués comme prophètes d'un nouvel évangile de l'art.

⁂

On a assuré que le dessin et la couleur étaient incompatibles. Il est vrai que, si l'on s'attache surtout au contour et à la ligne, il peut être difficile de se réjouir en même temps dans un beau travail du pinceau; mais

si la belle couleur est le but de l'artiste, il n'y a pas de raison pour qu'il ne fasse pas à part et d'abord sa composition, qu'il ne construise sa perspective et, si sa main et son œil sont également exercés, qu'il ne juge la forme correctement en proportion et en détail, sans que rien gêne son plan de couleur. — Si le dessin ou la composition est son objet, il peut tout aussi bien être fidèle à la nature pour la couleur et pour le ton. Mais il est inutile de ramener le lecteur ou l'étudiant aux nombreuses œuvres d'art, belles et durables, qui sont comme de riches modèles pour l'étude et pour le rêve. Elles sont nécessaires pour chasser les visions de cauchemar que l'on nous montre constamment. Les modèles existent non seulement dans l'antique et chez les maîtres d'autrefois, mais aussi dans des œuvres d'hier, faites par des hommes qui unissent tout le charme d'une impression juste à une solide connaissance technique. On discutera dans les pages suivantes ce qui peut constituer un modèle, une œuvre type.

Mais un homme de principes sûrs, d'érudition et de hautes recherches me demandera : Pourquoi discuter si sérieusement les fantaisies de ces socialistes de l'art ?

N'est-il pas temps, répondrai-je, que quelque chose de sérieux soit dit contre l'envahissement de productions aussi faibles ? Les jurys d'aujourd'hui, par crainte de ne donner à chacun une chance égale, non seulement admettent à nos expositions qui sont déjà trop nombreuses et trop fréquentes, mais encore pendent sur la cimaise les études les plus hâtives et les plus incomplètes. Ils ne tâchent pas de mettre un terme à ces excentricités de mauvais goût; ils laissent le public être écrasé par l'avalanche de ces caricatures. De telles œuvres composent souvent d'entières expositions, qui pourtant, dans le cours naturel de la civilisation et du progrès, devraient représenter ce qu'il y a de mieux dans le monde de l'art et dire le dernier mot du raffinement et de la culture.

Laissez le moderniste à outrance mener un jeune étudiant devant une rangée des productions les plus osées qu'on ait faites sur toile et que là il lui explique comment — après avoir passé péniblement à travers les différents degrés de l'ignorance grossière, puis des essais enfantins d'art, après avoir hésité, cherché pendant des milliers d'années — les anciens Égyptiens arrivèrent à une grande et imposante simplicité en architecture, à un raffinement exquis en sculptant en bas-relief, en peignant leurs dieux et leurs déesses sur leurs temples et sur leurs tombes; qu'ils étaient conventionnels à la vérité et que leurs œuvres ne sont pas des œuvres de peinture proprement dites, mais des ensembles homogènes et d'une conception élevée. Qu'il lui parle ensuite de la Grèce, du Parthénon et de sa décoration, de Phidias, de Praxitèle, de toutes les gloires couronnées d'Athènes, dont les citoyens auraient mieux aimé se priver de nourriture et de vêtements que de voir rester inachevées les images de marbre, d'or et d'ivoire de leurs dieux.

Laissez cet ultra-moderniste essayer d'amener l'esprit de l'étudiant à concevoir que tous ces principes, l'éducation du goût, la culture et la technique, viennent d'une notion fausse de l'art; que la beauté des antiques et des vieux maîtres, leur sincérité, tout ce que nous admirons dans les chefs-d'œuvre qui remplissent les musées sont une convention d'un goût usé et trivial et que, s'il veut étudier l'art, il doit renoncer à toutes les méthodes acceptées, qui ne le mèneraient seulement qu'à la servile imitation d'une forme donnée.

Mais, demandera l'étudiant, plusieurs générations n'ont-elles pas cherché leur inspiration avec profit dans ces méthodes « usées » ?

« Oui, répondra l'anarchiste d'art, ils ont tiré leur inspiration des vieux maîtres, sans jamais les égaler; mais leurs productions forment seulement un ensemble démodé, duquel nous devons chercher maintenant à nous émanciper complètement; nous devons tout recommencer à nouveau et sur une nouvelle base. C'est pourquoi je vous prie

de venir considérer avec moi maintenant les résultats des plus récentes découvertes dans les champs nouveaux. » Et cet extraordinaire dégénéré se promène avec l'étudiant dans l'exposition, lui explique les mérites cachés de chaque œuvre et lui apprend que la poussée du radicalisme devint d'abord populaire à Paris, puis en d'autres grands centres civilisés jusqu'à ce que ce nouveau sérum fin de siècle ait été assimilé dans les veines du meilleur sang d'Europe et d'Amérique. « Nous sommes assurés, continue-t-il, de la génération qui vient et plusieurs des maîtres de talent de l'ancienne école ont succombé sous son influence. »

« Pardonnez-moi, interrompt l'étudiant, je comprends bien qu'un homme, déjà accompli dans son art, puisse être influencé par n'importe quel mouvement où il y ait quelque chose de bon, d'autant que cela peut l'aider à découvrir certaines erreurs de convention; de la même manière un socialisme modéré en politique peut être un moyen de défendre les droits justes du peuple et l'homme

d'esprit droit écoutera toujours les suggestions de choses qui peuvent être utiles à son voisin aussi bien qu'à lui-même. Mais dans ces toiles ici devant moi, je vois seulement qu'elles exigent qu'on détruise toutes les conceptions antérieures de l'art pour qu'on en soit tout à fait débarrassé, et que, dans beaucoup de cas, vous et vos frères avez apparemment essayé de vous surpasser les uns les autres en faisant d'aussi mauvais ouvrage que possible ; c'est fou comme conception et sordide d'exécution.

« Regardez seulement ce tableau de petites filles jouant dans un jardin et jurez avec la main levée que vous ne jugez pas son auteur un enfant ou un fou.

« Que tient cette enfant dans sa main ? Un cerceau, je suppose, car elle tient le bâton dans l'autre main ; mais le cerceau ? Il paraît comme un fagot de branches. Que votre impressionniste soit pendu ! Quand je regarde un cercle, il me donne l'impression que la ligne circulaire est complète, sans interruption, et qu'elle soit ronde si je la vois de

face, ou ovale, si c'est en perspective, mes yeux ne peuvent pas être trompés au point de voir d'idiotes rayures, qui semblent les empreintes de pattes de poules sur le sol. Et les mains ! Dieu bon, elles sont comme des pinces de homard ! Le petit doigt est plus gros que le pouce et deux fois plus long. Il ne peut y avoir aucun doute dans mon esprit, cet homme ne connaît pas l'A B C de l'art, ou ses indications seraient faites avec justesse et précision; mais il n'est pas capable de le faire. »

— Mon jeune ami, vous ne vous attachez qu'au détail et qu'à des choses de peu d'importance. Mettez-vous à bonne distance et regardez la belle lumière vibrante sur les rubans violets de la nourrice, et le blanc éclatant du manteau du bébé dans ses bras, et les massifs de fleurs, ils sont glorieux !

— Vous ne pouvez penser ce que vous dites, le tout paraît une boîte de bonbons de diverses couleurs et, en outre, il faut qu'une œuvre d'art soutienne l'examen à longueur de bras. Je suis venu en Europe pour

apprendre, mais je ne puis voir qu'il soit nécessaire d'apprendre, si l'on attend de moi que je peigne comme cela.

— Non, répond l'anarchiste, vous ferez peut-être beaucoup mieux; je parle seulement du principe. Laissez tout apprentissage académique de côté : vous auriez à dépenser des années à dessiner d'après de vilains moulages avant d'être promu à la classe du modèle vivant, où des modèles professionnels posent, et vous auriez à peindre des figures dans la lumière de l'atelier, ce qui les ferait paraître comme des harengs fumés. Puis, quand vous essayerez de peindre dans votre propre atelier, vous verrez que toute votre œuvre a gardé l'atmosphère de l'atelier et l'influence directe de votre maître; vous finirez par peindre exactement comme lui, parce qu'il vous dira que « toute chose qui est en dehors du sentier qu'il a tracé pour vous est mauvaise ».

— Oh ! non, non, bien qu'il y ait quelque vérité dans ce que vous dites; il y a, j'en conviens, un grand nombre d'élèves qui suivent les chemins battus de la convention, les

chemins de leurs maîtres, parce qu'ils manquent du talent nécessaire pour affirmer leur personnalité et qu'ils n'ont pas le courage de leur opinion. Mais, depuis que le monde existe, il y a eu des maîtres et des élèves, et votre principe de dire à chaque commençant : « Va directement à la nature et peins », est semblable au plus vieux, peut-être, de nos dictons : il veut que l'enfant coure avant qu'il marche. « La faute n'est pas dans nos écoles, elle est en nous-mêmes, qui ne sommes que des instruments... », pour modifier légèrement les paroles de Cassius à Brutus. Il y a des choses mauvaises dans nos écoles, sans doute; mais, malgré leurs imperfections, ces institutions doivent être conservées, car vous n'avez, en réalité, aucun système pour les remplacer.

Permettez-moi de continuer, dit l'étudiant.

Les professeurs peuvent être en quelques cas à blâmer, s'ils ne considèrent pas suffisamment les dispositions particulières d'un élève et veulent le forcer à suivre leur propre manière. Mais, après tout, ce n'est là qu'un

côté de la discipline, et je veux appeler votre attention sur ce fait que ces maîtres n'ont jamais été aussi arrogants et exigeants que vous et votre secte le devenez. Vous en êtes presque arrivés à ce point de condamner toute chose qui n'a pas en elle quelque trait d'incompréhensible folie, et vous vouez aux gémonies quiconque ne marche pas « dans le sentier que vous tracez », comme vous dites.

Si je vous dis, termina l'étudiant, que je viens de Leadville, loin dans l'ouest des États-Unis, cela vous rappellera tout de suite notre anecdote sur le pianiste.

« Dans le hall qui servait de salle de bal et où la présence de bandits pouvait être probable, un avis écrit en grandes lettres était pendu au-dessus du piano : « Ne tirez pas « sur le pianiste; il fait de son mieux. » Mais moi, je puis dire franchement que j'ai envie de tirer sur vous, parce que vous faites au plus mal. »

— Allez, jeune homme, vous m'amusez. Autrefois, je pensais comme vous; mais

venez et voyez cette petite maison au bord de la mer. Remarquez l'éblouissante lumière, propre aux bords de mer.

— Oui, remarqua l'étudiant sèchement, si éblouissante qu'elle fait paraître les rochers, les arbres, la maison, comme s'ils étaient de la même matière, de ouate, et je cherche vainement une seule qualité.

— Mais, jeune homme, vous voilà encore à regarder des détails ; vous devez considérer le tableau comme un ensemble, une masse, une unité et comme un symbole de progrès artistique.

— Très bien, je le considérerai comme un ensemble, un ensemble qu'on peut appeler pourri, pour autant qu'on y cherche de la beauté et du raffinement. Pensez-vous dire sérieusement qu'une chose de cette espèce exige un vrai tourbillon de couleurs prismatiques pour paraître lumineuse ? Je vois une large ligne ou contour indigo à chaque objet. Où sont les beaux gris et les charmantes qualités de métier dont vous étiez fou, il n'y a que peu d'années ?

— Cela ne fait rien, mon jeune ami ; vous avez besoin d'être initié aux secrètes beautés de la nouvelle école; vous êtes jeune encore et du reste cette œuvre vaut à peine qu'on la discute.

— Peut-être bien, répliqua l'étudiant. Mais alors pourquoi lui donner tant de place sur la cimaise ?

Ici, de nouveau, nous voici en face d'une œuvre qui rompt, me semble-t-il, avec chacune des conventions que l'on a tant discutées, continua-t-il en face d'un autre spécimen de symbolisme, et voyez le résultat. Qu'est-ce que cette jeune fille avec des lèvres de cire rouge et des yeux de porcelaine bleue ? Ses cheveux sont d'une outrageante teinte carotte, carotte qui ne serait pas un légume de cette terre, mais d'une région inexplorée, d'une autre planète ; et comme leurs mèches raides sont disgracieuses ! Ce n'est pas une chevelure traitée artistement en masses, mais de l'ocre rouge ou de la limaille de cuivre et des vermicelles. Et quel peut être le sujet ? Elle semble tenir d'une main la

tête d'un brave chevalier décapité. Elle a enlevé le sommet du crâne et s'efforce apparemment de lire les pensées au moyen des doigts de son autre main, qui pénètrent dans le cerveau; le cerveau ressemble aussi un peu à un panier d'œufs de cane; mais cela doit représenter une circonvolution du cerveau. Et pourquoi la ligne de bleu de Prusse pour marquer le contour du nez et la ligne pourpre à la racine des cheveux et au bord des ongles? Est-ce en conformité avec les lois des rayons prismatiques ou pour dire le sang bleu de sa noble race?

M. Radical devient facétieux, voyant que, pour le moment, il ne peut faire un disciple de son jeune protégé. Ils arrivent à un piédestal sur lequel s'élève une statue.

— Voilà du nouveau, s'exclame M. Radical, dans la sculpture, sœur de la peinture. Cela représente probablement l'Extase. La jeune fille adolescente aurait dû être déformée suivant les stupides règles des proportions normales établies dans ce monde; mais ceci est un être éthéré, sans ossature, et la draperie

est indifféremment laine, soie, cuir ou édredon, comme il vous plaira. Modeler n'importe quel vêtement est un non-sens démodé. Ses yeux sont plus près de ses oreilles que de son nez ; c'est autant pour produire l'impression de l'extase que pour créer un type de beauté jusqu'ici inconnu. Le sculpteur a tâché de les mettre derrière les oreilles, mais un type humain entièrement nouveau n'a pas encore été essayé avec succès ; mais si en peinture et en sculpture, cette école d'art poursuit son chemin avec originalité et ardeur, on y arrivera sans aucun doute.

Ce sera peut-être un peu étonnant au premier abord, mais les visiteurs qui viennent à nos expositions peuvent, à présent, supporter à peu près tout. Plusieurs, il est vrai, disent regretter le franc de leur entrée, tandis que d'autres, quand l'influence mystique s'est emparée d'eux, rentrent dans leur demeure et écrivent de longs articles sur nous, montrant la profondeur du sentiment et la latente expression spirituelle évoquée

par une nouvelle méthode de dessiner la figure humaine, vue à travers un brouillard indigo et indiquant les labeurs d'une âme dominatrice. Je dois aussi vous faire savoir, mon digne ami, que ces bonnes gens s'ornent du titre de critiques d'art et que non seulement les journaux nous soutiennent, mais que l'État achète nos œuvres pour les galeries publiques.

— Continuez, dit l'étudiant avec calme, je suis en train de vous étudier vous-même en même temps que les œuvres que vous défendez ; je vois bien que vous vous moquez de cette statue, probablement parce que vous n'êtes pas sculpteur, mais le sculpteur a évidemment emprunté de vous ses particularités. Voyons d'autres peintures. Dites-moi ce que vous pensez de ce curieux paysage devant nous.

— C'est grand, c'est noble, répondit M. Radical, ce grand chêne, le tronc dans l'ombre et la brume du soir pendant que les branches supérieures sont dorées par le soleil couchant.

— Bien, dit l'étudiant, je suppose que c'est un chêne et, bien que étrange d'exécution ou plutôt particulier par le manque d'exécution, vermiculaire, fibreux, toutes les touches allant en diagonale, etc., je pense que, d'une certaine manière, cela est fort; j'ai vu de pareils effets étranges dans la nature.

L'ultra-moderniste commençait maintenant à se dévoiler et à montrer qu'il avait jusqu'ici non seulement soutenu l'impressionnisme et toutes les nouvelles tendances aussi éloignées que possible des anciennes écoles, mais qu'il était en train de s'affirmer comme le moderniste le plus avancé que l'on puisse concevoir et il répliqua avec emphase :

— Avoir vu de telles choses, qu'importe ? L'art est tout; il n'est pas nécessaire de voir les choses. Nature, nature, nous avons assez de toi !

— Mais où ira-t-on chercher l'inspiration si ce n'est dans la nature et en y allant sans cesse? demanda le peintre.

Cela amena une espèce de sourire de bonne humeur, mais protecteur, sur les lèvres du

partisan des thèses avancées, qui frappa sur l'épaule de son jeune ami, comme pour lui dire : Pauvre garçon, comme vous êtes en retard !

Plus loin dans la galerie, ils arrivèrent à une « étrangeté » sous la forme d'une anémique et hystérique créature assise sur le bord d'une baignoire et essayant apparemment de conserver son équilibre en appuyant son large pied sur l'autre bord.

Après un examen plus attentif, on découvrit que la complexion cadavéreuse de cette misérable femme était obtenue par la juxtaposition de plusieurs couleurs primaires, mais couleurs malades en elles-mêmes et posées en raies, qui la faisaient ressembler à un corps de noyé, remonté à la surface d'une eau sale avec des brins d'algue verte pendus à lui; voilà ce qui se proposait de personnifier une jolie Parisienne dont l'épiderme lumineux absorberait et réfracterait les rayons de lumière.

Quand l'étudiant inquisiteur lui parla à ce sujet de l' « art élevé », le radical se borna à

gesticuler; il fit une longue aspiration suivie d'une également longue expiration, comme une locomotive : Oh!... oh! oh! il y a quelque chose, quelque chose. Oh! oh! accompagnée d'un mouvement des mains, essayant d'indiquer un sentiment haut, haut dans les nuages. Cela fut tout ce que l'étudiant put obtenir comme explication des qualités de plus d'une œuvre en discussion.

— Je commence à vous comprendre, dit ce dernier, vous avez évidemment essayé de vous moquer de moi à plusieurs reprises; c'est ce que vous essayez de faire avec le public au moyen de vos tableaux. Je m'aperçois aussi d'un point important dans lequel vous et les vôtres différez pour une chose essentielle, et c'est une remarque curieuse des réalistes et des impressionnistes. Manet, à ce que je comprends, en proposant sa théorie du réalisme absolu, en peignant, par exemple, *l'Olympia,* avec près d'elle deux taches noires, la négresse et le chat, voulait clairement dire : « Les choses doivent être peintes comme elles sont réellement vues,

brutalement, si c'est nécessaire; et le but de l'art est de noter des visions rapides de la nature, sans avoir à se préoccuper de l'arrangement ou du choix du sujet. » Mais vous allez plus loin et, en repoussant la nature et le réalisme, vous inventez un symbolisme — un maniérisme d'un autre nom — un idéal conventionnel, dans lequel d'abord vous refusez d'employer de sérieuses qualités d'art d'exécution, parce que vous êtes effrayés d'approcher de la réalité, et ensuite vous sentez que vous devez détruire, pour exister, les principes de toutes les formes établies de l'art, de toutes les conventions acceptées, quelque bonnes qu'elles puissent être.

CHAPITRE III

EXAGÉRATIONS

Les préraphaélites, en Angleterre, bien avant l'invention de l'impressionnisme, s'étaient émancipés de la tradition classique et académique et avaient aboli l'étude d'après l'antique, ou, du moins, ne voulaient-ils pas que son influence fût sentie dans leurs ouvrages. Ils disaient : « Nous voulons voir peindre la nature comme nous la comprenons, voir avec nos propres yeux et fonder une nouvelle école et la seule bonne. »

Il y avait là une idée assez juste ; nous verrons comment ils l'ont réalisée. Avec l'industrieuse sincérité d'un sérieux travail, ils ont produit quelques œuvres très remar-

quables, intéressantes et d'un grand charme; mais, quant à la vraie manière de voir et de rendre la nature, ils ne l'ont certainement pas, et cela peut être prouvé par les simples lois de la nature elle-même, ce que je démontrerai.

On trouve un fini laborieux et une microscopique exactitude dans la construction d'une fleur, dans le rendu des écailles d'un poisson, des plumes d'un oiseau et, s'il n'y avait pas à se souvenir que l'impressionnisme a gagné une telle position dans la crise du jour présent, il y aurait d'amusants exemples des exagérés du préraphaélisme, qui voudraient se servir des rayons Rœntgen et nous faire voir le dernier ver que le poisson a avalé et ses organes digestifs, ses vertèbres, ses branchies, et pourquoi pas les microbes qu'il aspire?

Les plus petits objets, à distance, prennent la même importance que ceux du premier plan, pour tout ce qui regarde le fini et les « valeurs », et dans sa recherche du détail, l'œuvre préraphaélite présente une nature

dure et rêche d'étain martelé et peint, d'où la lumière et l'atmosphère sont absentes. Les « valeurs » forment l'une des plus grandes qualités en peinture et ce terme d'art n'a été que peu compris en dehors des professionnels et ignoré jusqu'à une date assez récente.

Les valeurs, en un mot, sont les relations exactes de la lumière et de l'ombre et la profondeur d'un ton par rapport à ce qui l'entoure.

La notation juste de la perspective aérienne — qui est un terme plus familier dans la peinture de paysage — équivaut à des valeurs correctes, c'est-à-dire que chaque plan successif (divisant le paysage en premier plan, plan intermédiaire et dernier plan, avec tous les plans intermédiaires) doit conserver sa valeur relative propre afin de donner l'impression de l'éloignement et de garder sa place.

Une preuve que la manière de regarder la nature, comme le font les préraphaélites, n'est pas la vraie manière nous est fournie par ce fait que la nature n'a pas doué l'œil

humain d'une série de verres lenticulaires ; sans l'aide d'un télescope, on ne peut distinguer la forme exacte des feuilles des différentes espèces d'arbres, même à demi-distance. On peut être capable de dire : ceci est un tremble, à cause de son feuillage délicat et d'un vert tendre, et ceci un cyprès, par son bleu sombre et sa masse compacte.

C'est ici qu'intervient la question de l'art des sacrifices. C'est un point de discussion interminable et je ne puis entreprendre dans cet ouvrage une dissertation sur un thème aussi technique. Sacrifier le fond dans un portrait, ou les accessoires au groupe principal dans un tableau, devient une difficulté pour la main de l'artiste mauvais observateur.

Le préraphaélite donne des faits secs et une réalité sévère, mais ne sait pas sacrifier. Les maîtres de l'école sont Cimabue, Giotto, Masaccio, qui toujours nous attirent et nous charment par leur *naïveté*. Ce mot si expressif de naïveté, je voudrais le traduire ainsi : une simplicité enfantine et hautement raffinée ; le développement intellectuel et la

perfection d'une adoration presque puérile de la nature et l'amour religieux de l'art nouvellement découvert de reproduire sa beauté. Les vieux maîtres sentaient une âme dans les yeux de Mona Lisa; ils sentaient une âme aussi dans les fruits et dans les fleurs. Que le lecteur ne sourie pas de ce mot âme, appliqué aux créations inférieures de la nature !

La beauté exquise et la grâce de la fleur, presque une chose vivante, parlent à notre sensibilité la plus raffinée, — car je préfère ce mot à celui de « sens », parce qu'il semble pénétrer plus profondément en notre être compliqué. A notre sensibilité cette fleur, par sa couleur et sa forme, parle aux yeux, au moyen du toucher par sa chair merveilleusement veloutée, au moyen de l'odorat par cet élément le plus surprenant de tous dans les créations de Dieu : le parfum. — Toutes ces qualités raffinées étaient aimées et appréciées par ces maîtres *naïfs*. — L'âme des fleurs et des fruits est leur parfum.

Le savant a jusqu'ici été incapable de nous

dire comment sont formés les atomes qui produisent le parfum, comment les propriétés particulières de ces gaz (de quel nom qu'on veuille les appeler) agissent sur notre sens olfactif et comment la transformation s'opère de nouveau lorsque le fruit et la fleur commencent à se flétrir. S'il passe jamais la barrière qui limite notre connaissance, il deviendra peut-être un socialiste en botanique; il discutera de la supériorité du parfum des pêches sur celui des poires; ou bien s'il va encore plus loin, il deviendra un anarchiste en science et essayera probablement de nous persuader que tout fruit dans un état de pourriture avancée est de beaucoup préférable à un fruit en parfaite maturité. Il ira même jusqu'à nous convaincre qu'un chou en décomposition est beaucoup plus beau qu'une rose Niel épanouie et plus délicieux qu'une poire duchesse.

Ici de nouveau, lecteur, nous arrivons aux limites de la nature. De même que nos yeux

ont des facultés limitées, puisqu'ils ne peuvent voir à partir d'un certain point, comme le croient les préraphaélites, sans télescope, de même ne sommes-noüs pas préparés à accepter le chou pourri que le savant avancé veut nous offrir à la place d'une rose ou d'une poire; de même non plus ne nous satisferons-nous pas à voir le peu que l'impressionniste veut nous forcer à voir et enfin nous n'avalerons pas ce que l'anarchiste en art prétend nous imposer.

Au contraire des préraphaélites, l'impressionniste dit : « Plus de théories, plus de modèles; toute connaissance antérieurement acquise est routinière et doit être bannie à jamais; nous permettrons peut-être aux écoles anciennes de s'enorgueillir de quelques beaux ouvrages, mais nous sommes accablés d'exemples d'une correction architecturale en perspective, d'êtres humains avec des articulations trop bien construites. Quelques touches de peinture pour indiquer une main, qui est

une main parce qu'elle est au bout du bras, sont tout ce qu'on attend de nous; nous analysons et divisons les rayons de la lumière pleine ou diffuse à un tel degré que forme, ton, couleur, comme ils ont été compris jusqu'ici, deviennent une trop vieille histoire. (En outre, ils pensent toujours : c'est tellement plus facile à faire !) Nous voulons simplement nous asseoir où le hasard nous a menés, lever la tête et peindre la première chose que la nature nous offre. » Et c'est ce qu'ils font, au moment le moins intéressant du jour, sous un écrasant soleil de midi, quand la nature cherche en vain à cacher ses défauts.

Ils nous donnent comme un choc de nature; leurs œuvres, par leur inachevé autant que par le but incompréhensible qu'ils poursuivent, me rappellent la lettre d'un vieil ami, qui, dans un billet d'une page, m'écrivait pour me demander quand il pouvait espérer que ma famille et moi irions lui rendre, dans sa campagne du Kent, la visite qu'il attendait. J'enlevai quatre lignes à la fin de sa

lettre, étant incapable d'en déchiffrer plus de quatre mots et lui envoyai le fragment pour qu'il me fût expliqué. Sa réponse fut : « Mon cher B..., je ne puis pas récrire ces lignes, n'étant pas capable de les lire moi-même sans avoir sous les yeux le reste dc la lettre qui me donnera le contexte. »

Beaucoup de ces boutades d'impressionnistes sont très bonnes; beaucoup ne sont que des suggestions hâtives de bons modernistes dont les tendances côtoient l'impressionnisme, mais elles ne sont que des échantillons, et si une partie en était détachée, il serait difficile de dire ce qu'elle représente — comme les lignes de la lettre de mon ami.

J'ai vu des portraits de dames considérés *très modernes* comme peinture, et pourtant si la bouche, le bout du nez et l'oreille avaient été découpés, il eût été impossible de dire avec certitude quels traits ils étaient.

*

Comparons les méthodes opposées des préraphaélites et des impressionnistes dans leur manière de peindre un jardin avec une masse de fleurs et de plantes. Le premier dessinera chaque branche et chaque feuille du buisson, chaque gravier de l'allée, chaque fleur séparément, comme si elle était vue dans un vase Chaque étamine, chaque pétale aura son importance individuelle, sa lumière et son ombre et ses ombres jetées sur la feuille et sur la fleur. Dans la dureté du fini et du modelé, la couleur perd ainsi son brillant, devient plombée et noire, et la réelle impression de largeur et le lustre éclatant des heureuses fleurs épanouies dans une lumière appropriée deviennent incompatibles avec le rendu du sujet.

Mais que fait l'impressionniste? Rien qu'un éblouissement général de couleur crue, du

vermillon vif, des bleus criards et des verts écœurants. Quand il s'attaque à un massif de roses ou d'hyacinthes, le résultat obtenu pourrait aussi bien représenter un feu d'artifice ou un plat de glaces à la vanille et aux framboises ; si c'est un parterre de capucines, cela servirait à représenter aussi bien une tarte à la courge.

Les ombres jetées sur les allées sont aussi bleues que les fleurs les plus bleues, et s'il veut animer sa peinture en y introduisant un enfant qui fait un bouquet, il ne trouvera plus sur sa palette de quoi peindre sa ceinture de soie ou de velours bleu.

CHAPITRE IV

COMPARAISONS

Fortuny apparut comme une comète et accrocha au zénith un astre brillant de nouveauté et d'éclat. On a beaucoup parlé de nos jours de cette manière de faire de l'impressionniste, qui prend une demi-douzaine de toiles afin d'y mettre les différents aspects de la nature, tels qu'ils se modifient avec le soleil d'heure en heure ; mais, quant à moi, je trouve si peu de précision dans ce que font les impressionnistes pour déterminer la lumière et l'ombre, ou la forme ou la composition, que je ne veux pas relever leur dédain de l'exactitude photographique. On peut dire d'eux « qu'ils peinent à un moucheron et se jouent d'un

chameau ». Fortuny recommença le même sujet plusieurs fois, mais avec un but défini ; il voulait pouvoir choisir, parmi ses nombreuses ébauches, celle qui promettait les meilleurs résultats, et travaillant avec une habileté vraiment sienne et une délicatesse infinie d'observation, il nous a laissé des œuvres qui étonneront toujours tout amateur de technique et de dextérité. C'est le comble de l'art de la brosse, c'est-à-dire sans profondeur de sentiment artistique et de poésie. Je n'ai pas à entrer dans une justification de ses qualités, mais je le donne comme un exemple de séparation distincte des vieilles méthodes dans sa façon de travailler, parce qu'il présente une certaine affinité à ce qu'on pourrait appeler l'impressionnisme. Il y a toujours dans ses tableaux un point central d'intérêt, qui est fini jusqu'au plus haut degré et merveilleusement peint, un véritable tour de prestidigitation comme métier.

A partir du centre, la peinture devient de moins en moins finie jusqu'aux bords du tableau, où l'on trouve encore les indications

du premier jet et souvent la toile nue qui sert, étant donnée l'absence de lourdeur dans l'exécution, à faire valoir le point central d'intérêt. Partout ailleurs, avec le même métier, la lourdeur serait inévitable.

Prenons une scène connue, sur le boulevard de la Madeleine, et voyons comme il la représente. Regardez la plus légère indication d'une figure et la foule brillante qui s'agite, vous pourriez presque reconnaître un ami sur un omnibus, ou ici des dames dans une voiture, ou là un vieux camarade assis à la terrasse d'un café. Il ne nous donne pas seulement une impression réaliste, charmante de couleur et de technique et d'étude précise de caractère, quand, cela va sans dire, les figures sont importantes dans la composition ; mais même quand elles ne sont qu'accessoires dans une grande scène, elles sont indiquées intelligemment. Son œil était comme un appareil photographique, qui prend des clichés instantanés, et il exécutait seulement avec une habileté consommée les points qu'il voulait isoler.

Comment les impressionnistes traiteraient-ils le même sujet, non pas les plus violents, mais même les hommes qui seraient probablement offensés d'être classés avec eux et pensent avoir découvert le droit chemin de l'art vrai ? Ils commencent généralement avec un horizon anormalement haut, faisant un premier plan qui se précipite vers le spectateur; puis, sans autre souci qu'une perspective très sommaire, leur architecture danse à toute espèce d'angles ; leurs cercles, elliptiques en perspective, s'arrondissent du mauvais côté; leurs arbres ne sont ni des trembles, ni des sycomores, ni des saules, ni des acacias. Il n'y a pas une branche, ni une feuille bien construites au premier plan pour indiquer une essence caractérisée. Cela peut être sans importance sur le boulevard ; mais, pour un paysage, je trouve que ces peintres indifférents pourraient être accusés de généralisation confuse et qu'ils sont préoccupés de l'unique pensée d'une suggestion sans formes précises. Taine a remarqué que les vieux maîtres n'indiquaient pas l'essence d'un arbre

par son feuillage, mais je ne puis comprendre qu'un arbre ne doive pas avoir son caractère distinctif dans la forme et dans la couleur; pourquoi peindre les feuilles du chêne sur le tronc d'un cyprès ou des fleurs d'oranger sur un sycomore ?

Les impressionnistes donnent parfois de très justes séries de valeurs et d'atmosphère, mais je cherche en vain dans leurs ouvrages d'autres indications précises. L'architecture corinthienne de la Madeleine sera rendue avec le caractère de ses lignes horizontales et le gothique avec ses lignes verticales, mais les indications de détail serviront indifféremment à l'une et à l'autre.

On hésiterait à se réclamer d'aucun ami sur l'omnibus ; on déclinerait la connaissance des dames dans la voiture et on se croirait insulté à reconnaître un camarade sur la terrasse d'un café, tant les taches de peinture qui les représentent sont malproprement jetées. Ce sont des difformités non cataloguées. On distingue un homme à ce qu'il a quelque chose comme un pantalon, et

une femme, parce qu'elle porte un parasol rouge géranium. Leurs chevaux sont complètement « décomposés » à tous les points de vue, ressemblant à un lama ou au cheval de laine de Barnum, avec une frange rose autour de leurs jambes et « pas de crins où le crin devrait pousser ». Voilà la peinture d'hommes qui se considèrent eux-mêmes comme les apôtres du grand art, et on a envie de leur dire : — Au diable, vous et votre art! vous n'êtes que des amateurs; j'aimerais savoir dans quelle autre profession on vous aurait permis d'affecter une telle suffisance.

Le barbouilleur, qui s'est fait tout seul, « baigne » la scène dans des rayons décomposés, vert émeraude, bleu turquoise et en points géranium de la dimension d'une tête d'épingle, pour donner l'impression d'une lumière scintillante, tandis que le « tacheteur » anarchiste commence avec toutes ces merveilles de l'art moderne nouveau, mais produit l'effet d'avoir peint deux toiles et de

les avoir juxtaposées face à face; puis, les séparant, il donne au public quelque chose qui ressemble aux papillons que les enfants s'amusent à faire de cette manière avec des morceaux de papier plié. Quelques œuvres des « pointillistes » pourtant ont un certain charme de couleur lorsqu'on les voit à distance, mais leur erreur est de faire les points beaucoup trop grands, étant donnée la dimension de leur toile.

La manière d'opérer, en divisant les rayons de la lumière prismatique, est trop apparente, tandis que le procédé des petits points, appliqué à l'exécution d'une figure grandeur nature ou à un très vaste paysage, prête à moins d'objections. Mais quand ils entreprennent de grandes toiles, les points grandissent en proportion, de telle sorte qu'une éruption générale d'érysipèle, couvrant le tout, devient non seulement fatigante, mais tout à fait fausse.

Il m'arriva une fois d'avoir à peindre les portraits de deux jeunes garçons. Après bien des essais et des tribulations, je m'imaginais

qu'en les plaçant à une table couverte de leurs jouets et en leur donnant, avec une quantité de papier, ma propre boîte de couleurs à l'aquarelle, j'arriverais à les intéresser et à leur faire ainsi garder la pose. Le plus jeune insista pour faire mon portrait pendant qu'il posait pour le sien ; mais comme il ne réussissait pas, ce qu'il admettait lui-même volontiers (du reste, il n'était âgé que de cinq ans), il tâchait de se consoler en disant avec un soupir : — Vous savez, monsieur B..., vous êtes difficile à faire ; cela ne vous ressemble pas beaucoup. Aussi je pense que je vais le transformer en un orage.

Il en est ainsi de beaucoup d'œuvres que nos jurys admettent et qui prennent beaucoup de place sur les murs ; on se demande : — Ceci est-il censé représenter un portrait ou un orage ?

Pour en revenir à Fortuny, je trouve qu'il unissait à toutes les qualités de forme, de couleur, de perspective, de construction et

de composition une merveilleuse exécution. Henri Regnault, un autre génie et le plus enthousiaste des artistes, disait qu'il était « tenu éveillé la nuit » par la pensée de l'étincelant talent de Fortuny. « Ce Fortuny m'empêche de dormir », disait-il.

Il y a quelques hommes aujourd'hui, qui ont été fortement influencés par le « modernisme » (je veux l'appeler ainsi dans ce cas, car ils possèdent une science trop réelle pour être alliés à l'impressionnisme), et qui sont tout à fait dans le courant fin de siècle, bien qu'ils n'y aient pas perdu pied. Mais, pour montrer combien la roue du goût et de la mode tourne sans cesse et amène encore au point le plus haut certaines vieilles méthodes ou systèmes, je pourrais donner plus d'un exemple, comme le suivant : Un exposant d'un modernisme très prononcé envoya dernièrement une œuvre qui aurait pu être signée Eugène Delacroix, tant étaient exactement imitées toutes les particularités de ce maître pour la couleur, la composition, la manière de dessiner (avec la brosse) et l'action

dramatique du mouvement; un vrai Delacroix aurait été plus bas comme ton et d'une qualité de couleur plus riche. C'était une désertion complète et inattendue de ses propres théories et ce défenseur des tendances les plus modernes avait été soudainement « empêché de dormir » par Delacroix.

L'influence de Fortuny fut immense et, comme il arrive dans toutes les imitations, ses tendances, que l'on peut caractériser par un manque fréquent d'ensemble et d'enveloppe de l'atmosphère, furent grandement exagérées par ses successeurs. Ces deux points, développés à l'extrême par les mains de travailleurs obstinés, mais moins habiles, dégénérèrent en ce qui fut bientôt connu sous le nom de « fortunisme ». Comme une conséquence naturelle, cette note exagérée transforma l'éclat, l'artistique confusion, la dextérité de brosse en un fouillis incompréhensible et trouble, en une sorte d'explosion de

couleur mince, donnant l'impression que chaque chose représentée était faite de papier de soie. Par exemple, c'étaient des dames allant à un bal en plein jour vêtues de costumes de papiers variés, dans des gondoles de carton, sur des vagues d'étain découpé avec une brillante lumière sur la crête de chacune d'elles; beaucoup de ciel bleu avec des nuages blancs, laineux, des palais de bois, bref, toute chose superficielle avec des contours maigres et ainsi de suite.

Ce que l'on concevait comme sacrifices était seulement tel par rapport au degré du modelé, car les morceaux seulement préparés et ébauchés attiraient l'œil autant que s'ils avaient été poussés plus loin comme exécution et pourtant, s'ils avaient été tenus plus bas comme ton et subordonnés au reste, la faute la plus manifeste aurait été évitée. Naturellement « toujours perdrix » devient fastidieux et l'on voit encore bien assez de cette exagération, quoique l'éruption ait été arrêtée et que le pouls soit redescendu à une pulsation normale. On rencontre sur son

chemin de nombreux exemples, bons et mauvais, et l'idée s'est souvent présentée à moi de prendre deux tableaux représentant exactement la même scène, l'une rentrant dans le « fortunisme », l'autre étant une heureuse production de plein air de l'impressionnisme, tous deux étant à peu près dans les mêmes tons. Je voulais faire ainsi une œuvre composite, quelque chose comme la photographie négative de toute une famille, chacun posant tour à tour. Le « fortunisme » peut manquer d'atmosphère et d'ensemble, mais il nous donne quelque chose en retour pour l'examen du travail, tandis que souvent une impression hâtive est regardée hâtivement et repoussée plus hâtivement encore.

On rapporte une anecdote amusante et caractéristique d'un impressionniste qui, comme on lui demandait pourquoi il y avait tant de raies prismatiques dans la peinture à laquelle il travaillait, répondit : — Mon cher ami, mon sujet est enveloppé dans un flot de

lumière et je suis en train d'analyser et de diviser l'échelle des rayons scintillants et vibrants du soleil. En vérité, je décompose la lumière du soleil.

— Mais pourquoi un dessin si peu soigné? dit son ami; regardez cette jambe, ce bras qui n'a pas de biceps, l'exagération des proportions, la longueur des bras, pour ne rien dire du détail du dessin?

— Ah! mon ami, répondit-il, c'est que je décompose le dessin aussi!

⁂

Il y a à côté de Fortuny tant d'autres artistes excellents que je lui ai peut-être accordé trop de place. Mais j'ai pensé qu'il fournissait un des meilleurs exemples de comparaison pour montrer comment la méthode d' « enlever » une peinture pouvait être poussée jusqu'à la perfection du dessin et des indications précises. Il est prouvé que

la méthode de couvrir une toile de taches impressionnistes peut, dans des mains aussi habiles, être amenée à une fin satisfaisante.

Fortuny, comme tous les dessinateurs accomplis, avait son métier au bout des doigts.

CHAPITRE V

TOQUADES

Il n'est rien moins qu'incompréhensible de voir combien le goût change d'année en année. Une preuve suffisante de cette assertion est donnée par la liste des ouvrages qui ont été récompensés aux Salons de Paris, et il est curieux de voir combien, pour peu d'années, chaque mode aura ses disciples fervents jusqu'à ce que quelque chose de nouveau apparaisse. J'ai parlé de l'influence de Manet sur l'école moderne; bonne jusqu'à un certain point, en tant que innovation; mais jusqu'à quel point elle a été un bénéfice est une question; quand nous considérons les folies des impressionnistes typiques qui sont le résultat évident de sa théorie. Le moder-

nisme, dans ce qu'il a de meilleur, aurait sans doute triomphé sans son aide. Malgré les mérites qu'il peut avoir et les œuvres occasionnellement recommandables qu'il a produites, et même, çà et là, quelques beaux exemples, il reste très incomplet et ses œuvres manquées sont du plus lamentable caractère ; un réalisme désagréable et par moments répugnant, qui pourrait se comparer au côté le plus grossier du réalisme en littérature; mais la différence est que les réalistes en littérature savent comment exécuter; ils sont souvent des maîtres achevés dans leur métier et leurs descriptions, même des objets les plus grossiers, sont souvent de magnifiques « peintures de mots ».

Mettez à part les quelques bons spécimens de Manet, ses successeurs ont le plus souvent repris et exagéré ses fautes graves, sa grossièreté et sa vulgarité.

Le choc des premières « curiosités » de Manet — car c'est un fait indiscutable qu'ils n'avaient pas été regardés sous un autre jour — causa différentes sensations d'hilarité et de

réprobation tapageuse. A lui pourtant appartient peut-être l'honneur d'avoir été l'innovateur des réformes les plus décidées et d'avoir jeté la première bombe sensationnelle, comme une violente correction paternelle, pour montrer les absurdités des conventions de l'ancienne école.

Un long temps se passa avant que les qualités, que l'on a trouvées depuis en lui, fussent appréciées; mais l'on a vu beaucoup trop de gens marcher sur ses pas, dans les lignes indiquées par ses « intentions », une route étroite vers un art beaucoup trop facile à imiter et qui ne mène, tout au plus, qu'à l'incomplet. Songez un peu aux tombereaux de débris que l'on vide dans nos Expositions, presque mensuellement, morceaux d'une déplorable trivialité. Même si l'on admet occasionnellement des spécimens excellents, ils ne sont le plus souvent que des études.

Pour en venir au centre de la question, je demande quelle « chose de beauté et de joie

pour toujours » — car c'est certainement le but de l'art élevé, que ce soit beauté d'expression, raffinement ou exécution remarquable — a jamais produite Manet? Son *Olympia*, au Luxembourg, est un modèle du type le plus vulgaire, une épaisse jeune femme, mal dessinée et grossièrement peinte, étendue sur un divan rouge d'atelier, sur lequel sont jetés un drap et un oreiller. Comme elle est d'un type vulgaire, la beauté devrait au moins se trouver dans l'exécution technique de premier ordre, comme on la trouve dans le rendu suffisamment réaliste, mais extrêmement artistique, du *Portrait du Nain* de Velasquez ou de la *Femme au bain* de Rembrandt.

Les blancs du drap et de l'oreiller sont plombés et boueux, la négresse s'enfonce dans le second plan et quant au chat, mon concierge aurait pu le peindre aussi bien. Le fond est noir, manque d'atmosphère et l'on cherche en vain une touche d'élégance. Mais si sa qualité doit être le manque d'élégance et qu'on ait voulu faire du réalisme de tous les

jours, pourquoi Olympia n'est-elle pas sur un lit entouré du mobilier d'une chambre à coucher, au lieu d'apparaître sur un lit-estrade artificiel dans un atelier?

Le *Bon bock* est peut-être sa meilleure œuvre, d'une assez grande bravoure d'exécution, dans le style de Franz Hals; et ici le réalisme convient exactement au sujet. Manet avait la plus grande difficulté à terminer; non pas à finir, comme on l'entend ordinairement, mais à mettre à exécution la fin pour laquelle il travaillait, c'est-à-dire pour sortir de l'état d'ébauche. Je ne puis m'empêcher de penser que s'il avait eu une bonne éducation d'école pour la grammaire de l'art, il aurait gardé tout de même l'esprit d'émancipation des conventions et il aurait été un homme bien supérieur à ce qu'il fut.

Si cette critique est jugée sévère par les partisans de Manet, il faut se rappeler qu'un homme est estimé sur ses meilleures œuvres. Je pense que *l'Olympia* peut être comptée au nombre des meilleures œuvres de Manet, tandis que celles que j'ai mentionnées de

Rembrandt et de Velasquez sont loin d'être leurs œuvres types.

Quant à Courbet, son réalisme de plein air n'est pas du tout le réalisme de plein air d'aujourd'hui, car il était le plus souvent noir et lourd ; le bitume et le bleu de Prusse jouaient un rôle important dans l'exécution de ses tableaux. J'ai vu plusieurs de ses marines qui possédaient de belles qualités de ton et des ciels charmants; mais les vagues de toutes celles que j'ai vues étaient enfantines de dessin et de construction. Parmi ses meilleures productions sont : *la Remise aux chevreuils*, excellente de qualité et de ton ; *la Falaise d'Étretat,* avec un beau ciel bleu; *la Vague,* vigoureuse, mais de dessin tourmenté. Ces œuvres étaient peintes presque uniquement avec le couteau à palette ; cette méthode particulière d'exécution, point digne d'être noté, est relativement surannée ; — ainsi en est-il des variations de la mode. Il était le plus arbitraire des réalistes et l'anec-

dote de l'étudiant qui soumettait une tête de Christ à sa critique est bien connue. — Je ne puis savoir, dit-il dans sa manière tranquille et avec son habituelle intonation nasale, comment était le Christ? Je n'ai jamais vu ce monsieur, ni vous non plus; faites le portrait du décrotteur de souliers au coin de la rue et je vous dirai mon opinion. — Il est évident que son respect pour la personnalité du Christ n'était pas plus grand que pour ce « farceur de Raphaël » qui « salit » les murs du Louvre.

⁂

La toquade suivante fut l'imitation de Bastien-Lepage. Il y a chez lui de très remarquables et sérieuses qualités et toujours un grand travail et quelque chose d'achevé. Je ne veux pas du tout dire qu'il eût aucune mauvaise influence, mais je donne son nom simplement pour montrer les tendances à

voir le côté gris de la nature, tendances qui ont mené ses imitateurs à une extrême sécheresse. Tous leurs gris ont la tristesse de trottoirs d'asphalte dans un jour de poussière. Les peintres de marine font reposer leurs bateaux sur une surface grise avec à peine une indication de la limpidité de l'eau. Les quais en pierre, la route, l'herbe, les arbres et la rivière, tous semblent perdre leur charme de couleur dans une atmosphère navrée de deuil, d'un gris uniforme. Si Bastien-Lepage exposait un ramoneur dans un intérieur lugubre, où de tristes chats lapaient du lait, on voyait au Salon de l'année suivante de plus tristes intérieurs, même pas animés par un garnement taché de suie, ni par un chat noir, ni même par une soucoupe de lait. S'il envoyait des paysans, types achevés de réalité, dessinés et modelés très fidèlement, un grand nombre d'imitations amplifiées suivaient, d'une tendance réaliste beaucoup plus prononcée, mais avec moins de qualités de peinture et toujours plus grises, toujours plus sèches.

Après cela nous subîmes une invasion impressionniste; celle des luministes qui ne cherchent à peindre que la lumière ; les « pointillistes » qui, après avoir préparé leur toile avec une espèce de frottis et dessiné suivant ce qu'ils appellent dessin, vont à travers ciel, herbe, arbres, chèvres, etc., avec des points de la grosseur d'une tête d'épingle, le plus souvent vermillon ou vert émeraude. A ses cornes nous reconnaissons une vache, un animal étique, vidé, vert comme un pois, se nourrissant de pommes pourpres et paraissant en proie à un soudain mal d'estomac. Plus de vermillon était employé pour l'herbe, plus de vert dans cette pure excuse pour une vache, que ne le demandait la complexion naturelle de l'un et de l'autre, avec un nimbe rayonnant flottant autour de la tête de la pauvre bête, qui lui aurait permis de représenter tout aussi bien le cerf de la vision de saint Hubert, si l'auteur avait choisi de mettre son œuvre sous ce titre.

Combien d'autres « istes » n'a-t-on pas connus qui ne valent pas qu'on les nomme !

Beaucoup d'entre eux ont oublié de s'appeler artistes, — anarchistes, fumistes.

Pendant un certain temps, il exista une phase particulière d'impressionnisme dont on ne trouve plus maintenant que peu de traces. Ce fut une éruption qui se manifesta il y a une vingtaine d'années, mais elle est passée maintenant. Heureusement ceux qui en furent atteints furent rares et leurs rangs ont à peine laissé un porte-drapeau estropié. Leur particularité était celle-ci : après avoir réuni toutes les excentricités de leurs frères — un dessin qui n'était pas de cette terre, une couleur, peut-être d'une autre planète et quelques non-sens variés, de nulle part — et les avoir mises sur leur toile, ils érigeaient, par exemple, un poteau de télégraphe droit au milieu de la scène représentée (ou entreprise) sur le premier plan, occupant à peu près un cinquième de la largeur de la toile. Derrière cela apparaissaient des fragments d'un cheval de course dont l'œil fixe regardait le spectateur, pendant qu'un jockey également fragmentaire tournait sa tête vers la

course, la visière de sa casquette cachant à peu près deux mille acres du paysage environnant. Si le sujet choisi était l'intérieur d'un théâtre, les acteurs sur la scène semblaient être à un kilomètre de distance, pendant qu'une paire de mains, applaudissant, sortant de manchettes sales avec des boutons comme des roues de char, occupaient un quart de la toile et que le bout du parapluie d'une vieille femme, grand comme un pilier d'église, garnissait l'autre coin.

Pour compléter cette caricature enfantine, le lustre, distant de cinq cents mètres, répandait une lueur de chrome pur et de jaune de strontiane, qui ressemblait de tous points à un tapis de foyer que ma bonne vieille tante dans le Massachusetts avait brodé en laines brillantes. Le jaune était mis pour figurer les cendres chaudes et rayonnantes à l'arrière-plan du sujet de la broderie, qui représentait un beau chat, avec des rayures de tigre, des yeux verts et une quantité de longs poils de moustache blancs. Le côté peu pratique de cette manière d'empâter et de charger

la matière est que la poussière la pénètre et ne peut jamais être enlevée ; au lieu de l'effet lumineux qu'on veut produire, on obtient un nid de poussière; et cette faute, digne d'être notée, est commise encore par un grand nombre d'impressionnistes. Ils ne procèdent pas par grands coups de brosse magistralement jetés, ni par touches finement et précieusement peintes, car il y a plus d'une bonne manière; mais ils appliquent leur matière en cordes, sèches et poussiéreuses, ressemblant ainsi à de vieux vermicelles.

Il y a encore un autre maniérisme, différent du pointillisme, quoique, au fond, de la même secte. Il est caractérisé, par un effort pour l'éclat, par la juxtaposition des couleurs primaires afin de rendre l'impression des couleurs composées; ainsi des touches séparées de rouge et de bleu purs pour donner l'impression de pourpre, et les mêmes, avec des touches blanches en plus, pour toutes les

nuances de la même couleur au lilas et au mauve; pour des verts, jaunes et bleus, dans toutes leurs variations, etc., etc. Mais le procédé est si apparent qu'il devient très fatigant, car les hachures dans une seule direction, avec des traits aussi gros que le pouce, détruisent toutes les lignes du dessin; arbres, animaux, pantalons des vieillards, nimbes des saints, tout devient de la même matière; une rude broderie faite de grosse laine.

Pour donner au diable son dû, il faut ajouter que cette méthode a l'avantage d'isoler les couleurs et d'éviter les désastreux effets chimiques qui souvent se produisent en peu de semaines; si l'ouvrage est une décoration pour un monument et doit être vu à grande distance, le procédé n'est pas trop apparent et désagréable; l'effet peut être souvent moins lourd que celui produit par des œuvres où les couleurs ont été mêlées en tons solides, plus susceptibles de modifications chimiques. — Mais, d'autre part, j'ai déjà dit les objections qui se présentent d'elles-mêmes. La matière est mise si lour-

dement en taches que la surface très rugueuse ainsi obtenue ramasse la poussière qui, une fois entrée dans la peinture, ne peut plus être enlevée.

Quand Fortuny, comme beaucoup d'autres, voulait obtenir de l'éclat, il mettait de petites touches de couleur pure à certaines places seulement; un peu de cobalt dans l'ombre d'une maison sur le pavé pour montrer la réflexion du ciel bleu; un peu de cadmium pur ici et de vermillon là, violents en eux-mêmes, mais retenus par leurs alentours. De même les gris raffinés dans une tête de Velasquez, vous les sentez partout; mais ils sont discrets.

Les procédés doivent être des moyens et non une fin. La nature ne connaît pas les procédés, mais la difficulté est de donner un équivalent, sur une surface plate, de ses aspects variés, à travers les lumières, l'atmosphère, la perspective aérienne. Pourtant, on voit un grand nombre d'excellents tableaux; en les contemplant, on se dit : « Comme c'est charmant! Est-ce assez cela! J'ai vu si sou-

vent dans la nature cet effet poétique; le délicieux, c'est que je ne puis voir comment cela a été fait; tout se trouve ici en belle harmonie, pourtant ce n'est pas une photographie. L'essence de la beauté est distillée de la nature, l'entière scène est devant moi unie au sentiment artistique et au raffinement d'un artiste suivant mon cœur. »

Les impressionnistes remarqueront ici que ma théorie est exactement que « le procédé ou les qualités techniques sont de nulle importance ». Mais dans un prochain chapitre sur la technique, ce point sera plus complètement discuté.

Je pourrais faire, en passant, une remarque relative à l'achat par l'État d'une certaine catégorie de modernisme faible et sans science.

Il y a certainement deux ou trois *spécimens* (pour être poli) qui font penser que leurs auteurs ont dû avoir quelque étrange et incompréhensible influence sur ceux qui font les acquisitions; il restera toujours un mystère de savoir pourquoi de telles œuvres ont été

choisies, quand les Salons, s'ils ne sont pas encombrés d'œuvres supérieures, fournissent au moins de temps en temps de petits chefs-d'œuvre, parmi lesquels il serait aisé de choisir pour remplir un vide sur les murs.

Le Luxembourg de Paris ne devrait-il pas être le Parthénon de l'excellence ? Les éléments, pour en faire un tel lieu utile aux jeunes artistes et au public, ne manquent certes pas dans l'art français.

Les directeurs du musée pourraient objecter : « Mais nous devons avoir des spécimens de toute espèce d'art, et ces hommes nouveaux doivent être reconnus. » — Ma réponse, je la trouve dans un mot de Talleyrand, à qui un poète (!) montrait ses productions. Talleyrand remuait la tête en signe de désapprobation, et le poète disait : « Mais, monsieur, il faut que je vive. — Je n'en vois pas la nécessité, répondit l'homme d'État.

CHAPITRE VI

MAUVAIS EXEMPLES PUBLICS

Au moment où ces pages vont partir pour l'imprimerie, je dois ajouter quelques observations sur un fait significatif. De nouvelles salles viennent d'être ouvertes dans les galeries du Luxembourg et quelques « curiosités » ont été pendues avec de récentes acquisitions, le tout formant ce qui est appelé la « salle Caillebotte ». Son contenu exige un effort cérébral spécial, parce qu'il y a des rébus à deviner et des énigmes à résoudre. La collection (peut-être cinquante toiles) comprend les œuvres de plusieurs hommes qui sont supposés porter la décidément ambitieuse bannière de « l'Art de l'Avenir ».

Comme c'est là un musée public, la critique est permise, et comme c'est le Luxembourg, on ne peut passer là-dessus sans quelques mots de sérieuse considération.

Si l'exposition était une entreprise privée, à 50 centimes d'entrée, je ne dépenserais à son sujet que peu ou pas de paroles.

Les deux meilleurs exemples de l'œuvre de Caillebotte sont les *Raboteurs de parquet* et une vue de toits et de cheminées couverts de neige. Mais ils ne frappent pas par leur tendance impressionniste; ce sont simplement d'assez bons morceaux de réalisme qui ne réclament aucun poste particulier d'honneur dans l'art moderne. Dans la première toile, les hommes sont de laides créatures, avec de très longs bras et des têtes mal attachées aux épaules. La seconde est comme beaucoup d'études d'après nature que font les peintres : très bonne d'atmosphère, bien dessinée et bien construite. Plusieurs de ses autres œuvres sont enfantines et incroyablement hideuses.

Dans l'ensemble de la collection, il peut y

avoir une douzaine d'œuvres par différents impressionnistes et réalistes, dignes d'être choisies comme exemples des tendances modernes, à un point de vue chronologique; mais certainement les trois quarts auraient très bien tenu leur place dans le célèbre « Salon des refusés » dont l'institution, il y a dix ans, reste dans le souvenir de tous les Parisiens. Pourquoi *l'Olympia* de Manet paraît-elle, comme ton, une toile de vieux maître, pendue qu'elle est dans le voisinage d'imbéciles caricatures? Pour comprendre la vraie absurdité de sacrifier toute qualité à la manie d'obtenir de l'éclat, on n'a qu'à passer dans les autres salles pour trouver des tableaux dont toutes les qualités d'ensemble viennent d'un cerveau solide.

Pour d'évidentes raisons, cependant, je ne puis pas, étant un artiste professionnel moi-même, citer des noms de peintres vivants, faire des comparaisons entre ces œuvres et certaines autres dans le musée, qui sont de l'étoffe dont sont faites les œuvres de maîtres.

Elles donnent pourtant, ces dernières, une impression exacte des aspects de la nature, vue par un œil normal; les coups de brosse et les indications de pleine lumière qui figurent des gens et des enfants vigoureux ne les font pas prendre pour des gueux retenus en quarantaine pour cause d'éruption de peste bubonique, comme quelques-unes des « nouvelles » peintures de la salle Caillebotte le suggèrent.

⁂

Comme l'impressionnisme, « dans le sens accepté du mot », donne à un homme les moyens de produire un brillant effet avec le moins de peine possible dans un art connu, cette invention particulière a été une découverte très utile à une bande de commençants désappointés, mais ambitieux, à de vieilles femmes qui non seulement trouvent une consolation des soucis de famille dans le

chevalet, mais aussi une nouvelle porte ouverte vers la publicité et même la notoriété. On ne peut douter que toute la confrérie ne se soit sentie singulièrement flattée par le récent honneur que le gouvernement donne à leurs chefs en les reconnaissant.

Les administrations changent pourtant, mais non pas l'art, ni le réellement vrai et beau. Nous pouvons vivre assez pour voir avant longtemps un retour complet des choses, lorsque plusieurs maisons auront été remplies de « luminosités » superficielles et lorsque les directeurs de musées auront trouvé que les conventions du nouvel élément sont tout aussi bien (ou mal) à l'autre extrême que la vieille école de l'huile bouillie et sirupeuse. Alors les deux exagérations seront expulsées pour donner place aux saines productions, dont le Luxembourg peut déjà se glorifier de posséder un bon nombre.

⁂

La grande fréquence des expositions n'est-elle pas due, comme conséquence naturelle, au fait de l'énorme accroissement du nombre des artistes? Chacun répondra tout de suite : « Sans doute », et la réponse semble assez facile ; mais si l'on se place au point de vue de la qualité, si un choix judicieux était fait et qu'on laissât de côté toutes ces folies qui ont « une qualité lumineuse », le nombre des bons artistes resterait encore limité et les Salons annuels et officiels pourraient suffire.

Je ne fatiguerai pas le lecteur par des renseignements sur les expériences faites pour apaiser les clameurs d'une bande de faibles oisillons de l'art. Rappeler le Salon des Champs-Élysées il y a peu d'années est suffisant, alors que quatre mille « essais sur toile » étaient accrochés, au lieu de la moitié de ce nombre avant et après le mémorable épisode. Ceux qui avaient quelque droit au titre « d'artiste » crièrent hautement contre l'intrusion des inepties et, pour plusieurs années, le Salon des Refusés, qui avait été institué pour apaiser les têtes enflammées et

satisfaire leur passion de publicité, procura un immense amusement à des milliers de personnes qui passèrent leurs après-midi dans cette nouvelle exposition, quand le temps les empêchait d'aller aux courses. Ça valait bien un franc, — mais passe pour une fois.

C'était à peu près le temps où l'impressionnisme s'affirmait sous son aspect le plus amusant et le plus comique. L'art devint si facile par ce laid réalisme et ce mépris complet pour l'exécution, que la seule préoccupation fut de créer une sensation et d'attirer l'œil du visiteur; le résultat fut de l'art à pleines pelles, en articles de bazars du « treize sous la pièce, faites votre choix ». Une phase de bon modernisme nous a pourtant donné une plus charmante variété dans les dessins et illustrations pour revues et périodiques artistiques, qu'on ne l'aurait pensé vingt ans plus tôt. En même temps il y a une classe de dessinateurs impressionnistes qui essayent d'imposer leurs horreurs au public; comme ils reconnaissent eux-mêmes qu'ils ne dessinent pas, leurs intentions peuvent être vite

remplacées par quelque chose de plus respectable.

Il est surprenant que leur conscience ne les tourmente pas; ce serait le cas, s'ils voulaient simplement pendre sur leurs portes un placard avec les mots bien connus d'Ingres à Delacroix, pour lequel il avait un certain mépris : « Monsieur, le dessin est la probité de l'art. »

Il est surprenant et incompréhensible de voir combien les artistes, critiques ou amateurs impressionnistes, tous les avocats du modernisme difforme, peuvent s'enthousiasmer devant les dessins des vieux maîtres de l'art chrétien primitif, de tous les grands maîtres italiens, d'Holbein, de Rembrandt, puis de ceux de la période de Watteau et de Fragonard et finalement des maîtres d'hier et comment, avec toute cette belle « probité » dans le *credo* de l'art, ils se mettent à l'œuvre et semblent faire tout ce qui est en leur pouvoir pour renverser les artistes d'aujourd'hui, qui suivent l'étroit et rocailleux chemin d'un art droit, dont le premier principe est la forme.

Non, ils essayeront de vous persuader qu'ils sont prophètes et tâcheront de faire leur petit saint Jean-Baptiste et, vous prenant par le bras, diront : « L'homme, retenez mes mots, qui a fait ce dessin est vivant encore; mais quand il sera mort et avec lui tous les artistes d'aujourd'hui, il sera le seul grand homme du XIX[e] siècle. »

Je ne puis nommer aucun dessin, car chaque petit saint Jean-Baptiste est le précurseur d'un homme donné, ou plutôt de lui-même, et les traces de génie qu'il saura découvrir dans une simple esquisse au pastel sont quelque chose d'étonnant. Cela peut être une scène familiale de chambre à coucher, connue de tous les hommes mariés, quelque chose comme un monceau de lard ou un squelette avec un peu de chair, mais enfin quelque chose de la forme d'une femme mettant son jupon; peut-être est-elle aidée, dans son apparente difficulté, par une servante à tête rouge et à nez bleu, caressée par un chat faisant le rouet et qui ressemble à un porc-épic. Les accessoires dans les coins et

sur le parquet peuvent être une haie, ou un fagot de petit bois, ou un plat de macaroni, ou un peignoir, ou des pantoufles, ou un corset. Comme c'est une chambre à coucher, ce dernier hôte semble être le bon.

CHAPITRE VII

CONVENTION CONTRE CONVENTION

Quand j'étais jeune garçon, on me permit, comme grand privilège, d'aller plusieurs fois dans un musée de figures de cire ambulant. Une description de *la Cène*, le sujet représenté en cire, n'a rien à faire avec mes observations; mais, comme attraction auxiliaire, il y avait plusieurs « élégantes peintures à l'huile » illustrant des faits bien connus des Écritures, parmi lesquels « Daniel dans la fosse aux lions » était la plus remarquable.

Lorsque les spectateurs arrivaient à cet « élégant morceau de peinture », le guide du musée, après l'avoir décrit, avoir dit combien

de temps un « artiste renommé » avait passé à le faire, concluait en disant : « Maintenant, mesdames et messieurs, vous distinguerez Daniel des autres lions au grand parapluie en calicot qu'il porte sous le bras. » Autant que je me souviens de Daniel, il avait une expression humble, et comme il avait l'air efféminé, il me rappelait fortement la femme à barbe de la baraque voisine. Comme les lions présentaient également une frappante ressemblance avec Daniel, car ils avaient des faces humaines, — ce qui se trouve assez souvent dans les anciennes peintures, — le guide du musée se jugeait justifié à cette remarque facétieuse et bien fondée. — J'ai souvent pensé à cette peinture pendant que j'étais devant différentes toiles contemporaines et je me suis laissé aller à cette familière apostrophe : « Que je sois pendu, si ça n'est pas la même chose ! » Mon homme de « Daniel » s'était évidemment instruit tout seul; et de même l'homme devant moi s'est instruit solitairement, car il jette délibérément de côté toutes les qualités qui ont été acquises par des âges d'expérience.

Il ne laissera pas ce qui est incomplet ou erroné et n'avancera pas en prenant comme point de départ le point d'arrivée des autres; il doit recommencer à faire lui-même son chemin, ou, s'il a déjà acquis la pratique de la profession, il sera assez faible pour se laisser influencer par les idées fin de siècle et pour tomber dans un maniérisme tout aussi fortement caractérisé que les conventions dont il redoutait tant l'influence.

Une composition académique et les poses théâtrales d'êtres humains raides et affligés de la jaunisse, toutes les ombres enfumées dans un bain de bitume et de jus de tabac, tandis que les lumières les plus fortes étaient d'ocre jaune et peut-être appuyées sur un ciel bleu, lequel, pour être tout à fait en harmonie, était nécessairement de plusieurs tons plus bas qu'un ciel d'orage, voilà les caractéristiques d'une des pires méthodes anciennes, qui a, du reste, presque complètement disparu. C'était la poêle à frire et maintenant, à l'instigation de Manet principalement, ses successeurs sont en train de sauter au beau

milieu d'un ordre opposé de convention, dénué de ton, de délicatesse de métier et de cette « précieuse qualité », qui résulte d'un traitement raffiné et d'une experte manipulation de la matière.

Il y a des maîtres dans bien d'autres voies, qui nous montrent une technique parfaite et nous font admirer la possession qu'ils ont de « toutes les qualités fondamentales » à l'acquisition desquelles j'ai fait allusion dans un chapitre précédent.

Mais cette vieille convention n'a pas régné sur le monde autant que le fait actuellement certain impressionnisme toqué. Ce maniérisme ne tenait pas les étudiants réveillés la nuit et ne minait pas leur constitution artistique pendant le jour. Ils ne s'arrachaient pas les cheveux de rage à la pensée d'autres peintres les surpassant en « manière brune ».

Leurs productions de tons bas étaient souvent le résultat de couleurs fatiguées et noircies par un excès de manipulation; car plus une étude est rapidement faite, moins la couleur est travaillée, plus elle restera fraîche;

certaines couleurs même, dont les propriétés chimiques ne leur permettent pas d'être mêlées sans changer complètement, restent souvent brillantes et fraîches, si leurs atomes ne sont pas trop mélangés. Les « teintes » qui sont préparées à l'avance, en étant mêlées avec le couteau à palette, meurent non seulement par l'action chimique de l'acier sur certaines matières, mais même d'avoir été trop mêlées ensemble. Tandis que des touches légères, mêlées avec la brosse et mises adroitement à la juste place sur la toile et laissées en repos, sont beaucoup moins sujettes à changer. C'est encore une des raisons importantes pour que l'artiste soit maître de toutes les exigences du métier et puisse traduire ses idées sur la toile d'une main qui n'hésite pas. Mais ici je suis dans une partie trop technique de mon sujet. Ce maniérisme bitumineux et brun, pour en finir, était devenu une abominable convention dans les mains de plusieurs; mais regardez en arrière de quelques années seulement, et voyez combien était populaire l'École de Munich et combien le

goût et la mode changent. Il faut admettre que plusieurs des sujets choisis et traités avec le bitume, employé avec mesure et jugement par des hommes habiles, ont donné d'excellents résultats; par exemple, pour des intérieurs d'ateliers, d'églises, des scènes de maison, illuminés par les rayons chauds et gais du soleil. Ce n'est pas que je veuille recommander le bitume comme une couleur, car il est pernicieux, et si l'on peut obtenir la même chaleur de ton en s'en passant, cela vaut mieux.

Il y avait de délicieux exemples de ce genre de travail à l'Exposition de 1878, qui m'ont laissé une profonde impression, et il est important de noter que des sujets de cette nature sont rarement, si même jamais, entrepris par les impressionnistes d'aujourd'hui. « Alors, qu'est leur maniérisme ? » demandera le lecteur. — Simplement ceci : analyser la lumière du soleil en plein air. Le soleil ne devrait pourtant pas jouer toujours le rôle d'un tyran qui se soumet, mais le « plein air » est leur devise, et si vous parlez d'un

autre aspect de la nature sans soleil écrasant, ils pousseront des cris.

En bannissant les bains de bitume et de jus de tabac, et des œuvres qui auraient pu être belles, si elles avaient été peintes avec plus de souci des gris si fins de la nature, on a aussi perdu le goût des belles draperies, velours cramoisis, verts profonds, jaunes et bleus, de peluche ou de damas. On leur a substitué des teintes délicieusement tendres, en harmonie avec les aspects moins sombres de la nature, et qui conviennent bien à des appartements qui ne sont pas toujours clairs. Nous voulons parler également des étoffes d'ameublement et de celles que les artistes choisissent pour les draperies, costumes, etc., de leurs tableaux. Des peintures noires font des trous dans le mur et quand elles seraient des chefs-d'œuvre dans leur ton, elles sont presque toujours perdues, excepté dans des galeries éclairées par le haut.

Sans doute, l'anarchiste en art ira plus loin encore et ne se contentera pas de repousser des couleurs lourdes et passées de mode. Il

n'adopte pas les nuances délicates et belles des draperies; il ne veut rien avoir affaire avec des tons. Ses couleurs crues deviennent les notes les plus discordantes; ses nuances se changent en teintes, qui jurent l'une à côté de l'autre, sous le prétexte de rayons de soleil prismatiquement analysés.

Cet anarchiste en art pense toujours que l'impressionniste fait des concessions à la vieille école, et les plus abjectes teintures d'aniline lui semblent encore d'une crudité insuffisante pour barbouiller ses insultes au public.

La raison qu'il donne est que le temps donnera une patine suffisante et qu'il est impossible de peindre trop brillamment, ou plutôt d'une façon trop « éclatante » dans ce cas.

Il y a une lueur de vérité dans cette théorie de l'éclat et j'y reviendrai plus tard; mais il a à répondre pour tant d'autres crimes, que l'on peut en dire : « Vous ne pouvez gâter un œuf pourri. »

De même le temps ne pourra pas faire

sortir quelque chose d'un œuf vide, tout au plus le temps pourra-t-il rendre ces œuvres un peu moins horribles. Avec de tels chefs, on voit trop de jeunes étudiants tomber dans des conventions beaucoup plus condamnables que n'importe quelle routine que le monde ait jamais vue. Dans certaines expositions, nous longeons, pendant des kilomètres, des murs rendus parfaitement monotones par une similitude d'aspect et d'exécution qui semble indiquer une décrépitude sénile, plutôt que les aspirations de jeunes gens sains qui « font de l'art ».

CHAPITRE VIII

TECHNIQUE

L'observation suivante, trouvée dans un périodique américain, touche à l'un des points caractéristiques de l'émancipation impressionniste.

« Toutes les formes des techniques anciennes doivent être considérées par nous, artistes, comme des moyens d'expression seulement et jamais comme des choses admirables en elles-mêmes. Il est indispensable de les connaître, mais je pense que nous devons nous défendre de les admirer trop ou de nous familiariser trop avec elles. »

Cet avis est sensé, car il vise une tendance qui était beaucoup plus forte, il y a quelques

années que maintenant. Les sujets et les idées étaient considérés de peu d'importance, l'objet principal étant d'exceller dans les qualités techniques, le métier et les trucs de toute espèce. « Un coin de mon atelier » figurait si souvent comme titre dans le catalogue ou « Une étude; tête ». « Effet d'après-midi, étude », et tout cela sur de si grandes toiles, que le spectateur se sentait enclin à demander : Pourquoi un homme qui peut peindre si bien ne choisit-il pas un sujet digne de son talent? Il semble ridicule de représenter un champ, grandeur nature, avec un enfant jouant à la balle et une blanchisseuse étendant une centaine de mètres de linge de famille, tandis que, ramené à des dimensions raisonnables, ce sujet, avec ses qualités de technique, pourrait être tout à fait charmant. C'est comme si l'on donnait un grand concert pour n'y jouer que des « berceuses ».

N'est-il pas préférable, pourtant, de voir le linge de famille, l'enfant et le ballon bien peints, que d'assister au spectacle d'un effort dénué de technique et dans lequel se constate

l'absence de connaissance technique à un tel point que nous nous écrions : Quoi ! cet enfant aurait mieux fait d'apprendre à marcher avant d'essayer de courir; il ne sait pas seulement dessiner une ligne droite (pour employer la phraséologie vulgaire de n'importe quel épicier qui n'a pas la moindre idée des moyens requis pour produire un tableau) ?

Que reste-t-il à entendre d'un violoniste qui ne sait ni ses gammes et joue faux et sans mesure ? Ceux qui trouvent que tel soliste a du feu ou de l'expression n'ont pas une bonne oreille et prennent pour de la vigueur un très irritant et vraiment mauvais coup d'archet, commençant avec une violence hystérique à la pointe de l'archet et finissant de même au talon.

L'impressionniste, en jouant du violon, est certainement répréhensible. Que diraient les abonnés et le public aux concerts Lamoureux et aux concerts populaires, si une bonne moitié du programme était exécutée par de très médiocres amateurs ? Pourtant le public est obligé de payer pour entrer dans nos

innombrables expositions d'amateurs enfantins. Un homme n'est pas supposé, dans aucune branche de l'art, musique ou littérature, se préoccuper trop de technique ; mais le conseil de la maxime citée est bon seulement pour ceux qui ont déjà acquis une connaissance suffisamment profonde pour donner une base solide à l'expression de leur pensée.

Je maintiens que c'est une maxime quelque peu dangereuse, car, en toute chose, il est si difficile de désapprendre et de rompre avec de mauvaises habitudes, — et cela s'applique non seulement aux arts, mais à tous les jeux qui demandent de l'adresse : billard, tennis, golf, aviron, patinage. Si l'on apprend « dans un mauvais style » ou trop tard, il devient impossible, même avec la meilleure instruction, de corriger une routine acquise. Combien dangereux alors n'est-il pas de se contenter d'acquisitions superficielles et de négliger, par paresse ou à cause du désir maladif d'être original, tous les avantages que procure une éducation complète de l'œil et de la main !

J'ai connu un peintre de paysage, qui était considéré, il y a vingt-cinq ans, comme un bon artiste. Comme on lui demandait un jour, dans une localité pleine d'étudiants d'art, pourquoi il n'était pas allé près de la rivière qui coulait non loin de là pour peindre son étude d'après nature, il répondit qu'il y était allé un instant et en avait pris un croquis au crayon, mais que c'était assez, car « la nature le gênait ».

Le lecteur peut rire au premier moment et dire : « Oui, je sais le genre de choses qu'il peint, de jolies « Vues de l'Hudson » et « la « Baie de Narragansett au clair de lune », telles qu'on les voit sur les panneaux des tramways de Broadway. »

En effet, il y avait en elles quelque chose de ça, mais elles étaient bien au-dessus des peintures de tramways, car autrefois il avait peint d'après nature pour apprendre ce qu'il savait. Et maintenant je dis au lecteur, qui rit trop haut, qu'il se souvienne que quelques-uns des artistes les plus prisés d'aujourd'hui, ceux qui sont le plus à la mode, restent tou-

jours eux-mêmes dans n'importe quelle chose ils entreprennent. Leurs admirateurs disent « une personnalité distinguée ». Pour moi, je ne cache pas que, dans mon opinion, leur art, bien qu'il soit infiniment supérieur à celui de « l'homme du tramway », n'en est pas moins un maniérisme caractérisé. Avec un dessin et une photographie, ils pourraient aussi bien exprimer le schème particulier de couleur et de ton, quel qu'il soit, qui leur est propre.

⁂

J'ai parlé en commençant des améliorations que le temps apportait en donnant une patine et ainsi plus d'unité aux œuvres d'une certaine classe d'artistes qui apportaient cette excuse à l'éclat actuel et à la coloration aigre de leurs tableaux. Combien de belles œuvres des vieux maîtres ne doivent-elles pas leur plus grand charme à leur patine, à leur sur-

face, à l'harmonieux ton vieilli par l'âge, au profond vernis ! C'est une qualité à laquelle le peintre n'avait probablement pas songé, mais qui ajoute une valeur considérable additionnelle à une œuvre déjà forte par d'autres mérites artistiques. Cette qualité de patine a été l'occasion de plus d'un maniérisme depuis les vieux maîtres; l'objet principal devrait être pourtant de commencer par leurs autres belles qualités, car une période postérieure, la fin du XVIII[e] siècle, est caractérisée par des conventions extrêmement artificielles qu'aucune patine est incapable de rendre intéressantes. Quelles qu'aient pu être les querelles de cette période sur la supériorité de cette école sur celle-ci, elles sont toutes deux confondues en une, et il en sera de même, non pas avec les bons modernistes, mais avec tous les mauvais impressionnistes d'aujourd'hui, en y comprenant les ramifications des « pointillistes », « luministes », « intentionnistes », vilains « réalistes », « symbolistes à côté », etc.

Tous seront secoués dans le même panier

à salade et classés ensemble comme lunatiques fin de siècle, car ils font descendre le caractère et l'originalité à la plus basse caricature.

⁂

A Vienne, dans l'un des plus beaux musées d'Europe, j'eus une discussion très animée avec un artiste qui faisait une copie d'après un vieux maître. Entendant mes observations à un ami pour condamner la manière dont un grand nombre d'œuvres avaient souffert dans les mains de soi-disant restaurateurs, il répondit très poliment que c'était une grande erreur de ma part; qu'elles avaient seulement été nettoyées et revernies. Il était vraiment déplorable de voir que non seulement la patine avait été enlevée, mais que, dans beaucoup de cas, les derniers glacis et les retouches délicates avaient évidemment disparu avec la patine et l'ancien vernis. Cela

était d'autant plus sensible qu'un très beau Van Dyck et quelques autres pièces maîtresses, qui n'avaient pas été nettoyées ou tout au moins l'avaient été avec sagesse, restaient frais et vigoureux.

Le nouveau musée Renaissance, vraiment magnifique en marbres et en bronzes, tuerait évidemment, dans l'opinion des Viennois, toute peinture de tons bas, et un « vieux maître enfumé » ferait seulement une tache sombre sur le mur. Aussi chaque chose a-t-elle dû être nettoyée pour être en harmonie avec le cadre.

*

Tous les connaisseurs savent quel rôle la technique joue dans l'art japonais. Un héron, un bambou, une touffe de roseaux, une grenouille et quelques lignes indiquant une rivière suffisent à faire un exquis panneau décoratif. Nous cherchons en vain une hési-

tation de la brosse; les traits fins comme des cheveux, qui dessinent si habilement le héron et marquent chaque délicate plume gris perle, nous remplissent d'admiration pour cette merveilleuse exécution. La dignité calme et les caractéristiques frappantes de l'oiseau sont d'une justesse parfaite; de même le poisson, avec sa tête noueuse et sa double queue frangée, d'un caractère si soigneusement observé. Les boîtes de laque d'or, les broderies, les cloisonnés et les bronzes nous stupéfient par leur prodigieuse exécution et leur invention artistique peut être une source d'inspiration. Mais sans la technique, si ce n'étaient que des fragments maladroitement exécutés par une main grossière et sans pratique, leur raffinement serait perdu. Comment cette nation serait-elle estimée? Non pas à l'égard des maîtres d'un art et d'un métier hautement originaux, mais comme des enfants qui ont encore à apprendre pour savoir exprimer leurs idées.

⁂

La conception artistique et l'originalité de l'art japonais ont eu une grande influence sur les artistes d'Europe et d'Amérique. Dans beaucoup de cas, l'inspiration prise aux estampes ou aux panneaux japonais a été si directe, que les artistes ont eu grand soin de cacher au public, dans leurs ateliers, les pittoresques et ingénieuses pièces originales.

Dernièrement, il était devenu tout à fait bien de traiter nos propres sujets de tous les jours dans le même maniérisme que celui des artistes japonais : une forte ligne noire extérieure avec des teintes plates, des figures contorsionnées, représentées dans des attitudes de douleur. C'est très bien comme amusement, mais les hommes qui les font exagèrent le côté grossier de l'art japonais. Tout contour est une affaire de convention, qui convient seulement pour certaines exigences

des sujets décoratifs ou pour des vitraux ; ce n'est pas peindre dans le vrai sens du mot. Mais il y a des cas où l'imitation de la nature serait du plus mauvais goût et où un dessin conventionnel est nécessaire. De la poterie, un vase ou tout objet qui est en soi-même une forme décorative, est gâté par un paysage ou par une figure peints sur lui, comme ils le seraient dans un tableau. Imaginez un beau verre de Venise, iridescent et opale, tout autour duquel serait peinte une grand'mère donnant à manger à un bébé avec une cuillère. Ce serait assez pour dégoûter toute personne de goût, tandis que le vulgaire pourra le trouver charmant. Cet exemple me semble une preuve que le bon goût établi pour ce genre d'art est au-dessus de toute discussion, et que ni suffrage universel, ni anarchie de goût, ne peuvent nous faire accepter le contraire, simplement parce que « cela a existé trop longtemps » et doit être démoli.

*

Avec la montée du mauvais réalisme, nous épargnons le bâton et gâtons l'enfant. Le public est étonné et inquiet d'une telle quantité d'impressionnisme ; le jeune étudiant, dans son excitation, adopte la nouvelle méthode, car il pense que l'excentricité est recommandable et qu'il ne serait pas « dans le mouvement » s'il ne suivait pas cette direction-là. Si les nations civilisées, qui ont déjà la culture d'un art élevé, en sont venues à cela et sont obligées de patauger dans la boue pour arriver à isoler le bon modernisme des conceptions maladroites et vraiment affreuses de la nouveauté en art, comment pouvons-nous espérer voir des nations encore sans culture profiter de notre longue expérience?

Si nous essayons de leur dire que toutes les théories du passé sont superflues et que,

apparemment, il n'est plus nécessaire de connaître aucune chose pour produire quelque œuvre impressionniste à la mode du jour, ils auront évidemment tout à recommencer à nouveau et hésiteront sur le droit chemin à suivre.

Les monceaux d'œuvres insensées que l'on montre chaque année doivent être accrochés sur les murs quelque part; mais des photographies artistiques ou d'autres bonnes reproductions, d'après les innombrables belles œuvres de maîtres anciens et modernes, sont bien préférables pour ceux qui ne peuvent pas s'offrir les originaux. Ce n'est pas non plus entièrement la faute de l'ultra-réalisme et du symbolisme, qui s'encouragent l'un l'autre. Il y a, en proportion, un grand nombre de critiques sans instruction, qui ont des idées personnelles et d'un seul côté sur l'art; ils déclarent une criante horreur une œuvre « remarquable » et essayent de trouver dans un cou disloqué, des mains et des

pieds sans articulations, une colonne vertébrale en tire-bouchon, quelque esthétique expression d'extase, de douleur, de joie ou de remords, suivant que le sujet l'exige, tandis qu'en réalité, c'est seulement la production d'un décadent qui s'amuse du spectateur ou, pour parler autrement, « qui se fiche du public ».

CHAPITRE IX

PEU DE SCIENCE EST CHOSE DANGEREUSE

L'anatomie est une des choses essentielles à connaître. Disséquer n'est pourtant pas nécessaire, et aucun étudiant n'y est obligé; suivre un cours et faire des dessins d'après les démonstrations du professeur est suffisant pour ce dont il a besoin. Mais cela mène seulement à une connaissance théorique de la structure de l'animal et du corps humain. Une connaissance pratique doit être acquise par le dessin d'après la vie, et la connaissance de l'anatomie lui permet de comprendre ce qu'il fait. Ici la nécessité de classes d'anatomie et d'écoles d'art est aussi évidente

qu'un apprentissage rudimentaire dans n'importe quelle profession.

Si un artiste ne peut pas immédiatement faire appel à ses moyens acquis d'expression, il y a des compositions qui demandent du mouvement et une action rapide, dont aucun modèle ne peut tenir la pose plus d'une minute, en beaucoup de cas, et sont complètement hors de sa portée; sa carrière devient ainsi de plus en plus circonscrite. La théorie du réaliste : « Allez à la nature directement, quand vous voulez faire un tableau », ne demande aucune considération sérieuse, car certains sujets, tels que des champs de bataille (surtout des scènes où le nu est exigé), ne peuvent pas être organisés en un instant pour donner la chance à un artiste de peindre « seulement ce qu'il voit devant lui ».

Il y a aussi une sorte d'anatomie dans les vagues de l'Océan, car les lois de la nature défendent absolument à l'eau de rouler sur la plage dans le style d'un plat de macaroni, comme on le voit de nos jours.

L'artiste qui est resté assis pendant des

heures et des jours, dans le vent et sous la pluie, afin d'étudier la construction, pour ainsi dire, des vagues, est aussi choqué, en voyant les fautes des marines, que peut l'être un peintre de figures en voyant un mollet tourné sens dessus dessous, ou le biceps descendu sur l'avant-bras; néanmoins toutes ces atrocités, avec leurs prétendus trésors cachés de grande excellence (!), sont constamment mises devant nous par des artistes amateurs et des enfants déguisés en peintres.

Peindre avec ce que l'on sait, et peindre « de chic » sont deux choses différentes. L'abus de la facilité et ne pas se reporter à la nature, en d'autres mots, le chic, ont toujours été blâmés par les réalistes; mais les tendances extravagantes d'aujourd'hui sont tout autant « de chic » que celles des écoles anciennes.

L'histoire du vieil Écossais a souvent été ridiculisée comme un exemple de la pire espèce de chic. Un jeune artiste était très em-

barrassé pour faire « venir en avant » son premier plan (son tableau était un paysage avec une route qu'il ne pouvait pas faire « comme si elle venait vers vous »).

Le vieux peintre écossais lui conseilla : « Ah! faites-le avancer avec un peu de vermillon. »

Que dirons-nous des : « un peu de vermillon » dans les peintures réalistes d'aujourd'hui, et pourquoi ce chic serait-il meilleur chez eux que chez le vieil Écossais ?

Sir John Millais disait, il y a bien des années : « L'art est une chose et la nature en est une autre » ; et aussi : « Les hommes de nos jours pensent trop à la technique de l'art et pas assez à l'esprit de l'art. La technique est nécessaire et belle, comme étant le métier du peintre ; plus belle elle est, mieux elle vaut. Mais on ne doit pas lui permettre d'absorber l'esprit. L'esprit est plus important encore, et le public a parfaitement raison de le chercher. » (Tout cela à propos de la tech-

nique est semblable à la phrase déjà citée dans le chapitre consacré à *la technique*, mais l'idée ne vient pas de la même source.) Chez Millais, qui ne négligeait aucunement son exécution, le *mens sana in corpore sano* était manifeste, comme il l'était mieux encore chez sir Joshua Reynolds, Gainsborough et quelques autres de ses compatriotes et éminents prédécesseurs. Quand de tels hommes font des erreurs, ou quand leur exécution est défectueuse, ils s'en rendent si bien compte eux-mêmes que l'on peut presque croire leurs défaillances intentionnelles.

Un musicien achevé peut faire des fautes d'harmonie, mais il sait qu'il les fait.

⁂

Où nous mènerait, en sculpture, un manque complet de technique et d'exécution? Prenons comme exemples les moulages d'après l'antique ou d'après plusieurs belles produc-

tions modernes, que les enfants italiens vendent pour quelques francs dans les rues. La plupart de ces réductions en plâtre ont été moulées et surmoulées dans des moules usés, jusqu'à ce que les reproductions de chefs-d'œuvre, grattées, polies au papier de verre, limées et arrondies, ne soient plus reconnaissables qu'à leur forme générale et à leur pose. Tout caractère des têtes a disparu, les jambes et les bras ont pris la rondeur d'un saucisson de Lyon. Et pourtant ces moulages pourraient vraiment être qualifiés d'impressionnistes : « Pourquoi regarder au détail et à l'exécution, dirait l'impressionniste, lorsque l'impression de l'ensemble et du mouvement est bien rendue à l'œil? »

Suis-je sérieux?

— Absolument, les statuettes des petits Italiens donnent l'équivalent du métier des impressionnistes en peinture et sont encore cent fois mieux que le plus grand nombre de leurs œuvres. Qu'est-ce qui constitue la valeur inappréciable d'une cire perdue, si ce n'est pas la technique, l'exquise touche du

pouce et le travail du modelé du sculpteur ? Le premier bronze, qui est fondu et jeté dans le moule, forme l'unique statuette qui porte l'empreinte de la main du sculpteur.

Est-ce seulement dans ces horreurs arrondies, prises dans les paniers sur la rue, que l'on trouve ce travail de quatrième ordre de modelé? — Pas du tout. Pendant plusieurs années, on aurait pu citer des spécimens de sculpture où la technique et le modelé étaient simplement dégoûtants... Les statues entières semblaient avoir été faites en différentes pièces, puis maladroitement juxtaposées, sans doute, une affectation pour rappeler quelque « glorieux antique (!) ». Autant dire que les spécimens moins bons de Tanagra sont d'autant meilleurs qu'ils ont été mutilés au point que la surface délicate n'existe plus. Cela me rappelle cette erreur stupide, mais populaire, qu'un violon qui a été écrasé en miettes en étant jeté sur le mur, puis soigneusement recollé, devient ainsi un meilleur instrument. Avec ce raisonnement, un Stradivarius pourrait devenir, après des écrasements et

des réparations successifs, une masse de colle et de bois, et être considéré meilleur pour cela! Tout au contraire de ce préjugé populaire, chaque fente, rayure ou réparation, enlève de la valeur au violon; un Stradivarius est une merveille d'exquis travail dans toutes ses proportions et dans tous ses détails, et l'impressionnisme ne joue aucun rôle dans sa fabrication.

Nous avons vu aussi le « pointillisme » spécial, adopté par la sculpture. On l'obtient en saupoudrant la statue entière (en terre), avec des milliers de petites boulettes, mises les unes à côté des autres et aplaties entre le pouce et l'index. Mais cette méthode vous rappelle simplement une éruption de scarlatine, car le procédé, qui est censé imiter la rugosité et les inégalités de la peau, est trop apparent. Dernièrement, le public a vu éclater une autre excentricité : c'est, dans le coin d'un bloc massif de marbre de plusieurs pieds cubes, la partie d'une tête, une épaule, un

doigt, une masse de cheveux, souvent d'un très grand fini.

Cette fantaisie ne manque pas d'intérêt, car les morceaux en sont parfois charmants ; mais ce n'est qu'une curiosité passagère. Un homme affamé aimerait-il s'asseoir devant un délicieux dîner, pour qu'il ne lui soit permis que de plonger son doigt dans la timbale d'écrevisses, juste assez pour en avoir le goût, que d'arracher un tout petit morceau de poularde à l'estragon, de passer son pouce sur la glace diplomate et de se satisfaire à le lécher ? Il crierait certainement comme le pauvre Oliver Twist affamé, osant redemander du potage : « Encore ! encore ! » et protesterait contre la manière de servir ce qui pourrait être un bon repas.

⁂

Pour montrer à des inventeurs de grossières absurdités comment le bon goût se manifeste, je me servirai d'un exemple. Mon

atelier est divisé en quatre pièces de dimensions différentes; l'atelier proprement dit est surtout décoré avec une ornementation gothique et romane, des tapisseries Renaissance et des objets qui ont entre eux une certaine affinité ou, comme l'on dit, qui-ne jurent pas ensemble. La chambre de l'est est mauresque, arabe, hindoue, persane, tous styles qui ne diffèrent pas violemment; la chambre grecque est aussi « d'une espèce », étrusque, avec un peu d'empire, qui vient directement du style grec. Dans la salle égyptienne ancienne, chaque chose est de cette période, bas-reliefs des tombes et des temples, ameublement avec décorations empruntées à la mythologie égyptienne ; les études et les dessins de temples, les scènes sur le Nil sont chez elles dans ce cadre-là. Je trouve que l'élément chinois et japonais jure avec tout le reste; c'est pourquoi je n'en possède que très peu, n'ayant pas une chambre japonaise distincte à lui consacrer.

A présent, un peu d'impressionnisme.

Pendant un séjour à la campagne, il y a

quelques années, mon excellent valet de chambre (qui est un artiste à sa manière, car il raffole de tout ce qui a rapport à la peinture et au bric-à-brac) mêla toutes ces choses, trouva un vieux buste de la Vénus de Milo et d'autres moulages, avec un tas de vieilles boîtes curieuses comme piédestaux, et il les érigea dans l'ancienne salle égyptienne ou dans le cadre oriental, les piédestaux enveloppés de draperies et de franges, et flanqués de pots de fleurs d'une façon tout à fait baroque; — un progrès marqué, à ce qu'il pensait.

L' « impression » d'une décoration intérieure subsistait, mais quiconque connaît la classification des objets et la différence entre une chaise Louis XV et un ancien siège égyptien, entre une pendule de Boule et une idole indienne, ne peut les voir mis l'un à côté de l'autre, dans un cadre arabe, sans sentir une angoisse à leur discordance. Par la culture, on peut prouver que les styles et les époques doivent occuper la place que leur assigne l'histoire. C'est pourquoi je ne voudrais pas

accepter la critique d'un domestique sans culture dans ma manière d'arranger les choses, fût-il même soutenu dans son opinion par la cuisinière et la femme de chambre.

Les différents styles d'architecture sont loin d'être familiers, même aux visiteurs qui viennent à mon atelier. En entrant dans la chambre grecque, quelques-uns diront : « Oh ! quelle charmante pièce orientale ! » Dans la pièce égyptienne : « Quelle fascinante chambre pompéienne ! » Parmi les objets persans et arabes : « Combien ils sont japonais ! » Mais ces bons visiteurs ne sont à blâmer de leur ignorance que s'ils écrivent de sévères critiques sur mes tableaux, ce que ni la cuisinière, ni la femme de chambre n'essayent de faire.

⁂

On se souvient que dans mon second chapitre « M. Radical » signale à « l'étudiant » quelques-unes des fautes de l'éducation aca-

démique ; à présent que je parle justement encore de la technique et des écoles, quelques remarques me seront permises à propos d'une autre erreur dans la façon universellement adoptée d'enseigner. Le jeune étudiant est placé devant un buste ou une statue en plâtre pour apprendre à dessiner avec soin et à modeler en blanc et noir. Le moulage devant lui est blanc et se détache invariablement sur un fond sombre, ou en tout cas, jamais sur un fond blanc. L'élève ambitieux travaille pendant des jours et des semaines, avec le fusain et le crayon, tant qu'il troue presque son papier et qu'un demi-ton gris couvre toute la surface de son dessin pour garder ainsi de plus vives lumières. De sévères professeurs lui défendent formellement de foncer le fond qu'il voit, sous le prétexte qu'il sera entraîné, par les effets de lumière et d'ombre, à négliger la sévérité du contour et du modelé. Le résultat est qu'il a toujours devant lui sur son chevalet une figure noire sur du papier blanc et que, quand il lève les yeux, il voit un objet blanc sur un fond

sombre. En même temps il est obligé de faire une traduction difficile et son œuvre n'est jamais semblable à l'original. Laissez-le travailler le fond aussi et ne lui faites pas consacrer tant d'attention à réussir les plus hautes lumières, ce qui est beaucoup moins important que le caractère et la forme des masses d'ombre ; ou, au moins, permettez-lui de mettre un écran, aussi blanc que son papier, derrière le moulage ; alors son œuvre noire et fastidieusement travaillée ne semblera plus à ses yeux comme la Vénus tachée et salie ou le Silène, si familiers dans nos écoles.

Ici un peu de l'esprit impressionniste pourrait être employé avec avantage, car, quelque habile que soit l'exécution, le dessin ne ressemblera pas à l'objet, à moins que les valeurs relatives de l'objet et du jour ne soient observées.

CHAPITRE X

PHOTOGRAPHIE ET ART

La photographie instantanée a donné le moyen de prouver la fausseté de certaines conventions, particulièrement dans les mouvements des animaux, aux différentes attitudes de la marche, du galop, du trot, du saut. Mais ici il faut de nouveau tirer une ligne entre la science et les possibilités de la perception humaine, tout comme en art nous avons tiré une ligne entre le microscope que les préraphaélites veulent nous imposer pour voir à l'intérieur des nervures d'une feuille et le moyen plus simple et plus large de voir la nature, même si nous avons un œil qui peut lutter avec des lentilles grossissantes.

Bon nombre de réalistes ont choisi, dans les photographies instantanées, certains moments de mouvement rapide qu'il est absolument impossible à l'œil humain de distinguer, et ces moments naturellement donnent une impression fausse ou ne communiquent aucune idée de mouvement progressif. Le chameau, le lion, le tigre, marchent d'un mouvement latéral, les deux jambes du même côté avançant à peu près simultanément; en cela ils diffèrent de beaucoup d'animaux ; — mais tout cela est si bien démontré par la photographie, qu'il est inutile d'en dire davantage. Avant la photographie instantanée, le pas lent du cheval était très difficile à saisir; la preuve de cette observation est dans ce fait que la plupart des artistes ont peint le contraire de ce qui est, et, à présent que nous le savons, leurs représentations nous apparaissent absurdes. (Meissonier, dans son célèbre *1814,* observa correctement le pas du cheval de Napoléon, bien avant les démonstrations de la photographie.) Combien plus difficile encore n'est-il pas de saisir les chan-

gements rapides d'une jambe de cheval au galop! Pourtant les moments que l'œil humain peut saisir et qui donnent l'impression d'un mouvement rapide sont en réalité beaucoup plus fidèles que les milliers de positions intermédiaires que seule une plaque très sensible peut enregistrer pendant un déclenchement d'un centième de seconde. Par exemple, un homme qui marche arrive à une position presque verticale sur une jambe, pendant qu'il amène l'autre pied en avant, de telle façon que, au moment où les jambes sont vues ensemble, il paraît jouer à cloche-pied ou gratter le mollet d'une jambe avec le talon de l'autre. De même, pour un cheval au trot, allure assez rapide, il y a un instant où une jambe d'avant est verticale, le sabot sur le sol, l'autre jambe raide en avant, pendant que les jambes postérieures sont ramassées dans une impulsion en avant. Dans cette position il a l'air d'une mouche qui rassemble ses pattes. Dans le mouvement des jambes antérieures ou quand les quatre jambes sont près les unes des autres, se préparant pour le

bond, il y a un moment d'arrêt relatif; en fermant les yeux rapidement, on peut obtenir, bien que difficilement, une impression correcte de la position. La photographie nous a appris comment faire notre observation, mais c'est un effort vain d'essayer de voir ce que seule peut nous transmettre une plaque extrêmement sensible. C'est une impossibilité. Pourquoi s'y attarder? C'est de même une erreur de donner trop de détail et de fini, de montrer les clous des sabots ou chaque poil de la crinière; non seulement il est impossible de les voir, mais si on les reproduit, on enlève ainsi l'idée de mouvement rapide. L'œil ne peut non plus distinguer les rayons de la grande roue d'une locomotive lancée à toute vitesse, mais la machine est dans une perspective et une proportion parfaites; l'impressionniste pourtant voudrait peindre la machine entière, comme il le ferait des roues qui tournent, chaque chose « perdue » dans la même tache.

On peut accuser la photographie d'être une reine absolue, inflexible; on peut même ne

pas l'admettre au nombre des arts, car n'importe quel écolier peut « presser le bouton » et même « faire le reste » sans être un artiste. La photographie actuelle a pourtant produit des résultats qui sont étonnants comme « contrefaçons » artistiques de nature et de choix de sujet. Ces « contrefaçons », avec les nouveaux procédés de reproduction, deviennent des tableaux desquels se détourneront tous les artistes convaincus, avec un peu de découragement et en murmurant : Dieu bon, si un homme avait peint cela, quel artiste il serait ! Sans doute la photographie est limitée et beaucoup des choses que le grand art recherche sont hors de sa portée : tout ce qui est de l'art décoratif, par exemple, les accents, les sacrifices, l'individualité, en un mot, la poésie et l'âme qu'un artiste met dans son œuvre, — et plus encore sa manière de voir artistement. On voit des portraits photographiques très artistiques, mais rarement avec ce je ne sais quoi que seul le peintre peut rendre.

A quel étiage déplorablement bas est le

goût populaire pour ce qui regarde les portraits en photographie et combien en cela le photographe n'est-il pas à blâmer! Est-il quelque chose de plus répréhensible que les méthodes du soi-disant retoucheur? Quelle peine ne prend-il pas pour enlever tout le caractère et détruire ainsi absolument la ressemblance dans neuf dixièmes de ses négatifs! Mais il plaît au public d'être flatté et lorsqu'on voit une première épreuve non retouchée, on n'est jamais satisfait, jusqu'à ce que les yeux aient été arrangés avec un certain nombre de points lumineux, jusqu'à ce qu'ils ressemblent à ces boules brillantes de verre que l'on voit dans les tirs de foire et jusqu'à ce que la figure prenne « cette belle douceur » et la rotondité d'une saucisse bien bourrée.

Il y a, cela va sans dire, des défauts et des accidents qui peuvent être modifiés; mais il faut que l'homme de quarante ans en paraisse dix-huit, et la femme de cinquante... moins encore que dix-huit, si c'est possible.

⁂

La leçon technique à retenir de la photographie est que, si brumeuse ou légère que puisse être une épreuve photographique, si on la regarde avec soin, ou si on l'agrandit, on verra que les formes exactes des masses de lumière et d'ombre (sinon la précision du détail) sont là dans leurs valeurs relatives. C'est de la même manière que nous pouvons apprécier le plus léger croquis de la main d'un maître; la science n'est pas toute à la surface, mais l'on sent que dans chaque trait ou ton il y a des années d'expérience et de pratique. Sir Joshua Reynolds, qui demandait cent guinées pour un petit tableau très hâtivement fait, s'entendit dire : — Comment! vous demandez cent guinées pour un portrait que vous n'avez mis que quelques heures à faire?

— Non pas, dit sir Joshua, il m'a fallu vingt-cinq ans pour arriver à le faire.

La troisième période de Turner est caractérisée par quelques œuvres extravagantes, comme *Pluie, vapeur et vitesse ;* mais elles venaient du cerveau d'un génie qui fut aussi une espèce d'impressionniste de son temps ; il y a à la National Gallery de magnifiques tableaux qui montrent quel indiscutable talent il avait et quel acharné travailleur il était. Le *Naufrage* et bien d'autres admirables œuvres resteront toujours pour témoigner de ses grandes capacités. Pour plusieurs de ses ouvrages, il fit d'abord des études, quelques-unes d'une façon assez curieuse, en suspendant une boule de verre qui réfléchissait dans un cercle étroit le motif qu'il désirait étudier; après cela, établissant son entier schème de couleurs, il se mettait à peindre de la façon qu'on sait.

Nicolas Poussin dit : « Voir, c'est savoir. » Le savoir que l'on doit acquérir est d'apprendre comment regarder la nature, pour extraire de sa richesse la poésie et la beauté; ce n'est qu'après des années d'études et de recherches que nous acquérons ce qu'on

appelle le goût. Nous pouvons tous penser que nous voyons juste; mais, quand nous sommes jeunes, lorsque nous regardons un tableau qui a toujours été considéré comme un chef-d'œuvre, nous ne savons apprécier ses qualités et nous nous étonnons de voir tant de gens s'enthousiasmer devant lui. Lorsque nous y revenons quelques années plus tard, nous avons appris par l'expérience et l'étude à voir plus loin que la pure surface. Ceci s'applique de la même manière à la façon de voir la nature; ce n'est que lorsque nous avons été instruits dans la bonne voie et par un long travail, que nous pouvons arriver à voir avec des yeux compréhensifs.

Sir Joshua disait que les qualités d'un artiste étaient composées d'un quart de talent et de trois quarts de dur travail. Combien dangereux n'est-il pas alors de se contenter de qualités superficielles et de négliger, par paresse ou par le désir maladif d'être original, tous les avantages que nous offre une éducation complète de l'œil et de la main!

Il y a une sérieuse proposition de supprimer l'École des beaux-arts, ou au moins une grande levée contre elle, parce que l'instruction était arbitraire et académique. Par quelle institution, pourrait-on demander aux impressionnistes, aussi bien qu'aux hommes d'un talent certain, qui, s'ils ne sont pas classés avec eux, haïssent tout ce qui tient aux vieilles méthodes et aux modèles, par quoi voulez-vous la remplacer ?

Mais ils ont déjà donné leur réponse, en l'attaquant. « Pas d'académie du tout ; la nature et chaque homme pour lui-même. »

Or qu'en est-il des conservatoires de musique ?

Supprimez-les et attendez que les prodiges se forment eux-mêmes, négligent la connaissance technique et composent d'incompréhensibles symphonies basées sur des formules inacceptées ! Il est nécessaire d'apprendre à construire une symphonie, en commençant avec un premier thème, puis un second ; enfin, après un développement et une modulation, on revient au premier motif dans le

ton original et on termine le premier mouvement : andante, scherzo, finale; telle est la forme générale. Si une liberté absolue est laissée et que rien ne soit tracé dans la forme indiquée — ce qui est le cas dans plus d'un effort confus d'aujourd'hui — alors je dirai au musicien : Appelez votre composition comme vous voudrez, mais elle cesse d'être une symphonie.

Pour ce qui regarde les formes admises et les modèles, je ne puis mieux faire que de citer quelques lignes du remarquable ouvrage de Max Nordau, *Dégénérescence :* « Des formes nouvelles ! Les anciennes formes ne sont-elles pas flexibles et ductiles assez pour donner l'expression à chaque sentiment et à chaque pensée? Le vrai poète a-t-il jamais trouvé aucune difficulté à jeter dans des formes connues et à modeler ce qui montait en lui et demandait à se répandre ? Est-ce que la forme a, dans cette matière, l'importance absolue, prédéterminante et limitative que les rêveurs et les imbéciles lui attribuent ?... L'histoire de l'art et de la poésie nous en-

seigne pourtant qu'aucunes formes nouvelles n'ont été trouvées en trois mille ans. Il y a, cela va sans dire, évolution ; mais cela n'affecte que l'extérieur, cela ne touche en rien notre être intérieur. »

Mais, pour ce qui est des formes modèles, on trouvera un développement dans des pages suivantes, surtout en ce qui concerne Wagner, sur la valeur de chercher des formes nouvelles ; car de ce que Nordau condamne en Wagner comme une nouvelle forme dégénérée, a jailli un intérêt d'émotion et d'amour pour sa musique, tout à fait indépendant de ses vers ou de ses poèmes, quand même elle diffère des modèles anciens. Et pourtant sa forme nouvelle de musique affecte « notre être intérieur », ce que la grande majorité des musiciens concédera, sans parler de l'appui du goût public.

CHAPITRE XI

INDIVIDUALITÉ

« Les préraphaélites, dit encore Max Nordau en parlant des formes nouvelles, qui avaient reçu tous leurs principes directeurs de Ruskin, allèrent plus loin encore. Ils aggravèrent ses malentendus. Il avait dit simplement que la défectuosité de la forme peut être contre-balancée par la dévotion et le noble sentiment de l'artiste. Mais eux élevèrent à la position d'un principe fondamental, que, pour exprimer la dévotion et de nobles sentiments, l'artiste doit être défectueux dans la forme. Ils ne regardèrent pas plus loin que cette maladroite raideur pour trouver la source de ce qui les touchait et les émou-

vait; ils imitèrent avec conscience et grand soin le mauvais dessin des vieux maîtres. » Par vieux maîtres, Nordau parle ici des primitifs. De même l'ultra-moderniste pense qu'un dessin bon, correct, est une faute et affecte ou bien un dessin par masses pesantes, faisant des mannequins de bois grossièrement taillé, ou bien un dessin qui ne fera que des gens atteints de consomption, sans articulations, faibles, maigres et populaires chez les hystériques mystiques. Semblablement les impressionnistes établissent comme « principe fondamental » la totale absence de technique dans la manipulation aussi bien que dans le dessin et le modelé.

Rien ne semble aussi populaire auprès de beaucoup d'artistes et de critiques qu'une personnalité artistique marquée, qui souvent n'est que conventionnalisme, car chaque chose, chaque sujet ou effet qu'un tel artiste traite, portent le sceau de son individualité. Cela est assez louable; parce qu'il dirige le

chœur de la mode et qu'il jouit d'une vogue passagère, il est un grand homme. Je ne veux pas dire que de tels artistes individuels, des génies si vous voulez, sont grands parce qu'il arrive qu'ils sont appréciés, comme beaucoup d'eux le méritent justement ; mais la vogue donne à plus d'un homme une place auprès de ceux qui méritent leur poste d'honneur, tandis qu'un accident empêche d'autres artistes d'avoir la moisson d'applaudissements qui leur est due, à cause peut-être de leur grande versatilité, de leurs connaissances étendues et de la variété de leurs moyens. Ils n'ont pas frappé sur une corde jusqu'à ce qu'ils aient été connus comme une espèce de spécialistes ; en d'autres mots, ils n'ont pas cultivé un seul mode distinct d'expression, qu'il soit sombre et gris, ou vigoureux jusqu'à la brutalité, ou délicat et vaporeux, ou riche de couleur, ou de grand fini ou de jeu de brosse audacieux. Au contraire, si un peintre versatile traite divers sujets de plusieurs manières, comme ils le demandent réellement, on l'accusera de « chercher sa voie » et de ne pas « connaître

son propre esprit » ou, pis encore, d' « imiter le célèbre Jones, Smith ou Brown ».

⁂

Lors de mon arrivée à Paris en 1868, et jusqu'à l'Exposition universelle de 1878, les méthodes de peinture en vogue étaient bien différentes de celles d'aujourd'hui. Plus d'un critique et plus d'un artiste soutenaient la grossière affirmation que depuis Reynolds, Gainsborough, Constable, il n'existait plus d'école anglaise de peinture; que les Anglais actuels ne savaient pas comment l'on peint. Mais en 1878 ils virent qu'ils avaient commis une grande erreur : l'originalité et l'excellence de certains peintres d'Albion leur firent ouvrir les yeux et s'écrier : — Oh ! très bien, la section anglaise, avec ce regard de côté et cette inclinaison de tête, particulièrement expressifs chez le Français. Par une conséquence naturelle, l'influence anglaise se ma-

nifesta bientôt de différents côtés et plusieurs hommes, déjà forts dans leur manière individuelle, furent décidément « empêchés de dormir » par les « individualités » qu'ils découvraient si soudainement. Ce ne fut pas seulement le grand art, mais les illustrations de livres d'enfants et les dessins d'ornement qui furent atteints par cette transformation. De nouveau, à l'Exposition de 1889, aussi bien qu'à tous les Salons annuels, les Anglais n'ont rien perdu du territoire conquis en 1878.

Pour ce qui est des « Écoles nationales d'art », mon opinion personnelle est qu'on a écrit pas mal de bêtises sur « le manque d'une école américaine distincte » de peinture. Alexandre Dumas fils disait que, en matière d'art, les Américains étaient une race plus imitatrice que créatrice et possédaient un remarquable don d'adaptation et d'assimilation. Mais l'originalité absolue est un trait que l'on ne reconnaît pas promptement, et tant qu'un homme n'a pas frappé sur la même enclume pendant des années

sans varier, il est accusé de plagiat dans chaque direction.

Comme tout art est nécessairement un développement des facultés humaines, dépendant d'une condition existante et précédente, comme l'art des Grecs est un développement de l'art égyptien, comme l'art de Rome suit celui de la Grèce et l'art gothique tire sa véritable existence de la période romane, de même l'art d'aujourd'hui prend sa vie de tout ce qui a été avant lui, même jusqu'à l'aurore de la civilisation humaine.

Ainsi, logiquement, raisonnablement et justement, l'étudiant américain va à l'étranger pour apprendre, parcourt l'Italie, comme le fait l'étudiant français, allemand ou anglais; mais s'il retourne chez lui et représente des vues remarquables de Broadway, ou se rend aux montagnes Rocheuses pour peindre des Indiens, et y reproduit des scènes caractéristiques ou au moins certains sites des contrées pittoresques d'Amérique, il attire sur lui les mercuriales de quelque amer critique. « M. Tom Jenkins pense que, parce

qu'il dessine Broadway tout au long jusqu'à Central Park ou qu'il va à l'ouest pour peindre des Indiens ou une vue de Salt Lake City, après avoir étudié à Munich, à Paris et à Rome, il nous donne un art américain! Non, ce que nous voulons, c'est une école américaine! » Mais que veut donc ce critique? Peut-être que l'étudiant ait vécu parmi les Indiens, vêtu de plumes, et qu'il ait appris à dessiner tout seul, avec un morceau de bois brûlé, sur l'écorce de bouleau des canoes, ou sur les peaux de buffles des wigwams; puis qu'il change de terrain de chasse, qu'il devienne mormon, afin de se sentir dans de bonnes dispositions pour reproduire des vues de sa cité adoptive; puis qu'il prenne 40 femmes et qu'il enseigne à ses 172 enfants l'art de la peinture qu'il est supposé avoir découvert; en vérité, un homme, fils de ses œuvres! Et ainsi il aura formé une originale et distinctive École américaine.

CHAPITRE XII

LES ŒUVRES TYPES

Il est difficile, en matière d'art, d'établir des théories et des exemples absolus. Ce serait le sujet d'une longue comparaison et d'interminables dissertations entre les œuvres de maîtres différents, de prouver la supériorité d'une manière ou d'une méthode sur d'autres. Le plus court raisonnement est de signaler ce qui n'est pas de vrais modèles; comme en prouvant que la lune n'est pas faite de fromage vert, nous avançons d'un pas vers l'explication de ce qu'est la lune.

Quand nous voyons une production artistique que l'ensemble du public et quarante-

cinq artistes sur cinquante condamnent à mains levées comme une criante horreur, nous pouvons difficilement croire que les cinq artistes restants, qui, cela va sans dire, sont les avocats de méthodes entièrement nouvelles, arriveront jamais à persuader la génération qui vient, que quiconque, antérieurement au xxe siècle, ne déclarait pas telles et telles horreurs des types de beauté et ne disait pas que les théories mises en avant alors renversaient tous les criteriums déjà établis, était encore entièrement plongé dans les ténèbres de l'art.

Supposons pour un instant que nous ne puissions pas fixer positivement des types universels, nous pouvons au moins dire avec conviction que le beau dans la forme et la proportion a été atteint dans les antiques de la Grèce et peut servir, dans l'éducation, à la formation artistique de l'œil, au lieu de laisser l'étudiant dessiner d'une manière hésitante et sans science, comme le fait un charpentier ou un forgeron lorsqu'il prend un crayon en main. Voilà pour le commencement en art.

Deuxièmement. Il est évident que les raisons pour considérer comme types les œuvres des vieux maîtres ne sont pas des raisons toutes fraîches, et les œuvres des hommes modernes qui pourront probablement être considérées comme types sont fondées sur de fermes principes et sur une façon rationnelle de regarder et d'interpréter la nature. Dans le paysage, les œuvres de Ruysdaël et d'Hobbema, si belles qu'elles soient dans leur genre, forment un contraste frappant avec quelques-unes des belles productions d'aujourd'hui, lesquelles ne rappellent en aucune manière pourtant les méthodes des vieux maîtres.

L'un peut être un type aussi bien que l'autre, mais aucune école ne peut être une toquade passagère ou une caricature; il doit y avoir une pensée et une exécution sérieuses comme principe. C'est en face de contrastes si marqués qu'il devient téméraire pour chacun de dire : « Je vois la nature telle qu'elle est. » Pourtant il a existé un certain nombre de conventions que l'on peut

démontrer absolument fausses, spécialement pour ce qui est de la lumière, de l'ombre et de la couleur. La plus remarquable de ces conventions consistait dans la méthode de peindre et de modeler une figure ou un portrait dans un atelier éclairé seulement d'un côté et souvent par une très petite fenêtre; puis de peindre comme fond un ciel bleu brillant et un paysage. La fausse relation de la lumière du plein air et de l'obscurité de cave du côté ombré de la figure est très visible; l'impossibilité des relations de couleur se manifeste en ceci qu'aucuns reflets du paysage vert et du ciel bleu ne se montrent sur les joues de cuir bruni de la triste personne portraiturée, enveloppée toujours dans son atmosphère de prison.

Mais, malgré tout ça, l'art est l'art, et quelques-unes des plus belles peintures du monde sont totalement infidèles à la nature en cela.

C'est pourtant un grand pas en avant d'avoir aboli cette formule établie, et l'impressionnisme a fait beaucoup pour nous en ceci,

qu'il a montré qu'on pouvait ne pas adhérer, pour le plus mince détail, aux formes anciennes.

Les impressionnistes et les réalistes disent que personne ne connaît le Louvre mieux qu'eux; que leurs chefs ont étudié et copié ses trésors d'art et ne prennent pas leurs disciples par surprise en condensant à sa « plus simple expression » la science de tous les maîtres qui ont été avant nous. Cela est bien, mais combien y en a-t-il parmi eux, demandons-nous, qui montrent qu'ils possèdent une science suffisamment solide pour établir des types d'excellence en goût, en technique et en beauté?

Très peu, et même ceux-là pourraient, avec grand avantage, ajouter d'autres mérites artistiques à ce qu'ils ont de qualités, sans abaisser le caractère de leurs productions.

Ceux qui répudient tous les principes reconnus, les vieux maîtres et la nature elle-même et ne veulent que l'inconnu, peuvent découvrir les moyens de produire quelque phénomène étonnant; mais lorsqu'on évite

la plus grande partie des difficultés de l'exécution, on ne peut espérer créer une œuvre type d'art achevé.

*

Nous sommes obligés, en politique, de faire pour le mieux avec le suffrage universel, quelque stupide qu'il puisse être; mais nous ne pouvons admettre l'intrusion d'un ignorant dans le domaine des formes acceptées par le bon goût. Le public, en général, ne sait rien de la beauté technique ou des qualités sérieuses d'une œuvre d'art; il est incapable d'apprécier la beauté d'un désert aride ou d'une falaise de craie, ou d'un bloc de rochers. Aussi quand les gens voient ces sujets bien reproduits, ils disent : « Ce n'est pas intéressant, mais c'est bien exact », tandis qu'ils rient aux excentricités d'exécution où certains éléments de couleur et de surface, qui demandent de la délica-

tesse et du charme technique, sont rabaissés à la caricature de tous les principes jusqu'ici acceptés comme bons et raisonnables.

L'ensemble du public, tout ignorant qu'il soit, cependant, des mérites artistiques d'un tableau ou d'un morceau de sculpture, reconnaît l'aspect normal d'une scène ou d'une chose représentée. Bien que le *vulgum pecus*, artistement parlant, puisse considérer une mauvaise chromolithographie représentant un enfant aux cheveux bouclés, mettant ses bas, « une délicieuse peinture » ou « la meilleure chose de l'exposition », il n'en fait pas moins une œuvre type. Mais ce sujet pourrait devenir un chef-d'œuvre dans les mains d'un maître, et les raisons pour qu'il devienne tel seraient l'évidence produite par le temps, l'opinion d'artistes et de critiques d'esprit sain, et aussi l'approbation du public, d'autant plus qu'il ne choquerait pas leur vision normale comme le font les caricatures qui ne seront, elles, jamais œuvres types dans aucun sens du mot.

CHAPITRE XIII

L'ANARCHISTE EN MUSIQUE

Beethoven disait que deux choses étaient au-dessus de toute discussion : la religion et les règles de l'harmonie. Chacun connaît son profond respect pour « la forme » et ses solides et saines convictions en musique.

Les prodiges musicaux, dont on entend dire qu'ils « ne s'exercent jamais » et qui pourtant étonnent le monde de leurs succès, ont quelques rayons de vantardise dans leur nimbe, car ils sont ou bien nés bons musiciens, ou bien ont été environnés, dès leur extrême jeunesse, par les meilleures influences musicales. Par-dessus tout leurs penchants sont dirigés dans la bonne voie et, par un

bon enseignement, avec bon nombre de tapes sur leurs articulations, ils arrivent plus vite à une grande facilité.

J'ai eu une fois une discussion, avec un musicien et chef d'orchestre bien connu, sur les difficultés relatives de la peinture et de la musique; il soutenait que la dernière était l'art le plus difficile. Je citai le fait d'un violoniste de treize ans qui avait une vogue incroyable à New-York; je dis qu'il n'était qu'un des nombreux virtuoses qu'on pouvait indiquer. Mozart et sa jeune sœur étaient de jeunes merveilles et bien d'autres exemples montraient que la peinture et la littérature demandaient bien plus de pratique, avant que ceux qui s'y consacraient pussent apparaître devant le public avec un tel succès. D'un autre côté, Raphaël, Titien et d'autres maîtres passaient pour des prodiges en art; mais, comme Mozart, Mendelssohn et un petit nombre d'autres, ils étaient des étoiles filantes.

Mais cela est à discuter et prouve seulement que le travail et un apprentissage conve-

nable ont contibué pour beaucoup à établir leur succès à tous et qu'ils ne se révoltèrent pas contre les règles, ni ne jetèrent les modèles au vent; ils n'étaient pas tenus éveillés la nuit par le désir d'inventer de nouvelles formes; bref, aucun d'eux n'était socialiste. Les musiciens sont plus prudents; leur art demande moins de temps et d'expérience pour arriver à une production complète dans la composition. Le chef d'orchestre admit que, pour atteindre à un résultat rapide et satisfaisant, en ce qui regarde l'exécution, la peinture était plus difficile, si ce n'est que créer de nouvelles combinaisons avec sept notes devenait de jour en jour plus difficile, que chaque combinaison de sept notes avait été imaginée et que toutes les complications de l'harmonie et de la modulation avaient été essayées. Le problème ainsi reste à concevoir un nouvel élément d'expression et à ne pas rappeler d'une façon trop évidente les phrases mélodiques et les modulations qui ont déjà été écrites. Trouver une succession de notes formant une nouvelle mélodie et

inventer de nouvelles combinaisons est certainement d'une grande difficulté et semble en quelque sorte, pour ainsi dire, une impossibilité.

Mais il n'est pas plus nécessaire de découvrir de nouvelles combinaisons qu'il ne l'est d'inventer une nouvelle disposition des traits sur la figure. Je demanderais à celui qui cherche une nouveauté absolue de trouver dans le monde deux personnes exactement semblables. Sans doute il y a des cas de ressemblance frappante et de similarité à tous les points de vue, mais ils sont très rares. L'expression est toujours variée; non seulement les races qui peuplent la terre sont dissemblables, mais dans chaque race la variété du type, de la complexion et de l'expression est si grande que celles-ci pourraient être divisées et former encore d'autres races.

Combien difficile n'est-il pas de peindre un portrait et de saisir toute la subtilité de l'individualité du modèle! Tout peut être rendu, et pourtant il manque encore « quelque chose » qui ne peut être décrit. On voit sou-

vent un enfant présenter une ressemblance frappante avec son grand-père, malgré les lourds sourcils du vieil homme, ses cheveux blancs en désordre et ses favoris raides. Les éléments et la constitution fondamentale sont identiques dans les êtres humains, exactement comme les sept notes et les vibrations de son qui constituent l'harmonie parfaite existent en musique; mais la variété de l'expression dans la face humaine et la modulation, sur une basse déterminée, satisfaisante à l'oreille, en musique, sont infinies. Il n'est pas nécessaire de changer l'harmonie fondamentale, ni la position des traits de la figure, pour créer quelque chose de nouveau.

⁂

Schumann m'apparaît comme un des meilleurs exemples d'homme qui n'ait pas « forcé son talent ». Il était ouvert à toute pensée nouvelle et il montre dans ses œuvres quelles

nouvelles tendances il choisissait pour les adapter à la fin qu'il voulait atteindre à travers ses propres et fermes convictions. Il s'efforçait de parvenir à ce que sa conscience intime lui disait être droit; mais, avec des vues très larges, il était quelque peu « moderniste » en son temps, assimilant à son propre génie et à sa science solide de la forme et de la technique ce qu'il trouvait de recommandable chez ses contemporains.

Schumann et Mendelssohn étaient les chefs de deux écoles distinctes, et leurs élèves se battaient sur leurs méthodes respectives comme les Montaigus et les Capulets.

Il n'y avait pas de nouvelle tendance pour laquelle Schumann n'eût une oreille bienveillante. Ses œuvres resteront à jamais avec l'impression de son génie, tant elles sont pleines de riches harmonies et virilement construites. La couleur que ses modulations exquises et inattendues suggèrent ne trouble jamais la clarté de sa conception, ni la forme compréhensible à laquelle il s'attache. Il travailla, négligé et peu apprécié du

public; il était forcé d'écrire pour les journaux afin d'éloigner la faim du logis; ainsi Mozart et Schubert furent obligés de composer d'innombrables romances pour le goût du public. Après la querelle contemporaine sur la supériorité des deux écoles, Schumann et Mendelssohn ont leur place parmi les autres classiques et il est puéril de discuter leur talent respectif. Mendelssohn tint jusqu'à la fin les promesses que son brillant début, comme tout jeune homme, avait fait concevoir.

Qu'est-ce qui constitue aujourd'hui l'impressionnisme en musique ? Pourquoi l'idée socialiste de réforme complète? Wagner, l'étincelante étoile du modernisme en musique, chassé par les sifflets de Paris, ridiculisé et bafoué partout, est maintenant, et depuis plusieurs années, un dieu régnant suprêmement; mais il a passé à travers l'eau et le feu pour assurer sa conquête et revendiquer son génie.

Les critiques et le public, lorsqu'il eut réussi, purent s'écrier, comme Cassius, quand il incite Brutus à assassiner César : « Au nom de tous les dieux ensemble ; de quelle nourriture s'est nourri notre César pour être devenu si grand ? »

*

Un critique français a écrit : « Wagner n'est que le singe de Berlioz. »

J'arrive maintenant au wagnérisme et aux combinaisons intéressantes, à la richesse d'orchestration, à la plénitude du ton, à la force, peut-on dire, de la couleur. Mais les « défauts de ses qualités » sont exagérés par les imitateurs de ses procédés. Stimulé par un désir morbide de nouveauté, le jeune socialiste en musique prend une partition d'orchestre de Wagner et, isolant une seule mesure du haut en bas de la page, de la flûte au saxophone et au trombone, il s'y arrête et

développe des combinaisons transitoires en un principe fondamental; il perd de vue la marche des différents motifs, qui nécessairement arrivent à un conflit de dissonances prononcées à certains passages, et à ces passages il trouvera à satisfaire sa folle envie pour de nouvelles harmonies qu'il travaille et amène à une sauvage discordance. Il s'y attarde et habitue son oreille à ne se plaire à rien d'autre qu'à une suite de ce que les plus extrêmes limites de l'harmonie ne permettent que comme transitions brèves.

J'ai connu un jeune étudiant qui ne manquait jamais une occasion d'entendre la musique javanaise à l'Exposition de 1889 et la considérait comme une chose très intéressante. Les curieuses et souples danseuses possédaient un charme particulièrement nouveau, mais la soi-disant musique de danse était seulement un claquement rythmique des mains, accompagnant des flûtes de roseaux et des tambours métalliques de différents timbres. On peut aisément comprendre alors que ce réformiste radical écrivait de la

musique pour piano avec des accords de *sol, si, ré, sol* à la basse et de *la, do, mi, la,* pour la partie supérieure. Tout pianiste qui aura jamais essayé de jouer une valse, par exemple, dans le ton de *sol* pour la mélodie et de *fa* majeur pour la basse peut se faire une idée des effets produits par ce jeune homme.

Pourtant nous avons, dans notre musique à nous et civilisée, été beaucoup plus loin que les méthodes de la vieille école, avec leur mince orchestration et ses maigres effets, leur pauvre accompagnement toujours pareil. C'est souvent une fatigante corvée de l'entendre, mais ce vieux style forme un parallèle avec la peinture stupide et démodée d'une jeune fille au sourire niais, aux yeux levés en l'air et au sourire de réclame de dentiste, donnant sa main à baiser à son amoureux, pendant que la duègne, de l'autre côté de la table, dort.

CHAPITRE XIV

WAGNER ET LES FORMES NOUVELLES

Max Nordau classe Wagner parmi les dégénérés les plus caractérisés de ce temps; comme il découvre tant de cerveaux déséquilibrés parmi nous et semble penser que chacun est presque atteint de dégénérescence, il n'est pas surprenant qu'il compte aussi Wagner. Quant à ce maître, le lecteur sera probablement de mon opinion et nous croirons difficilement que les musiciens et les connaisseurs donnent leur assentiment à la constatation de Nordau.

La chute de l'élément littéraire, dont Max Nordau le tient spécialement responsable, a certainement peu à faire avec le génie de

ce maître comme musicien; bien que l'on puisse objecter que ses propres librettos forment une part de sa nouvelle école individualiste.

Quoi qu'il en soit, j'entends parler de lui au point de vue musical. On sait trop bien l'immense influence qu'il a produite et qu'il produit encore sur les plus jeunes musiciens pour qu'il soit nécessaire de s'y arrêter. Mais un point important est qu'une grande quantité d'hommes d'âge moyen ou vieux, qui avaient déjà composé des ouvrages nombreux et sérieux portant le cachet de leur individualité, manifestent dans leurs œuvres récentes un retour très accentué vers le wagnérisme.

Leurs formes personnelles de mélodie et leurs méthodes d'orchestration étaient pourtant si bien caractérisées que quelques mesures de leur musique étaient suffisantes pour permettre de reconnaître immédiatement leur style particulier. Ici la question se pose de savoir si ces hommes doivent être aussi classés dans les dégénérés parce qu'ils se sont

laissé influencer si fortement par Wagner.

Pour expliquer ma pensée, prenons l'opéra. Qu'est-ce qu'un opéra? Un cadre conventionnel dans lequel on développe des idées musicales et l'on montre la combinaison de la voix avec la musique instrumentale; c'est conventionnel parce qu'il est tout à fait antinaturel d'exprimer son amour, son infortune, ses espoirs et ses désirs en chantant tout ce que l'on a à dire. Il y a ainsi de nombreuses situations, qui deviennent, dans le vieux style de l'opéra, tout à fait drôles et risibles.

Dans l'ancienne École italienne, l'orchestration est tellement subordonnée aux parties vocales, qu'elle est mince et manque de volume; l'introduction à presque tous les airs est comme suit : un, deux, trois; quatre, cinq, six; un, deux, trois; quatre, cinq, six. Ici le chant commence et l'action est souvent si absurdement pliée aux paroles, que les phrases sont répétées encore et encore pour suivre le développement du thème musical. Le ténor vient devant la boîte du souffleur et chante, non pas pour la personne ou pour la foule à

laquelle il est supposé adresser sa plainte, mais pour le public, quelque chose de cette sorte : — Elle m'attend; elle m'attend; elle m'attend, j'y vole ! (Un, deux, trois; un, deux, trois, à l'orchestre.) J'y vole, j'y vole; elle m'attend impatiemment, elle m'attend (un, deux, trois), elle m'attend. »

Cet évident dédain du ténor pour la femme qui l'attend, et dont la patience doit être cruellement mise à l'épreuve par son amoureux temporisateur, amène assez souvent les reproches des galeries supérieures « Mais, ô diable, pourquoi n'y allez-vous pas? » — Cette simple phrase explique l'absurdité de l'ancienne méthode.

Néanmoins, un opéra étant une convention, ces absurdités peuvent, jusqu'à un certain point, être tolérées; comme la musique est l'objet principal, une certaine licence doit être laissée aux répétitions de mots et aux situations qui ne sont pas d'occurrence quotidienne dans notre vie prosaïque.

Adhérer strictement à chaque syllabe et suivre sévèrement le libretto devient une grande difficulté pour le compositeur, arrêté ainsi dans l'élan de son imagination musicale. L'homme de lettres peut grandement s'intéresser au poème ou au libretto, tandis que l'amateur de musique donne moins d'attention aux mots qu'aux mélodies; l'opéra doit comprendre plus d'éléments musicaux que de littéraires; l'homme de lettres ainsi doit satisfaire ses préférences dans le drame. L'École moderne, avec Wagner comme chef, ne commet pas les erreurs de l'ancien style; le drame devient plus une scène de vérité parce que la constante répétition des mots est évitée et que les acteurs n'ignorent pas ce qui les entoure et n'adressent pas leurs sentiments chantés à des personnes que cela concerne indirectement, c'est-à-dire au public. Certainement il n'y a aucun signe de dégénérescence pour ce qui est des méthodes nouvelles de Wagner dans l'opéra. En ce qui touche la musique, que Nordau admet être comparable à de belles qualités de cou-

leur en peinture, c'est déjà un très grand compliment et on ne peut trouver de fondement à sa condamnation. On ne peut voir en quoi Wagner est inférieur à Beethoven et à Mozart, son idéal, quand on songe à la merveilleuse et admirable musique dans tous les sens du mot, couleur, mélodie, conception, métier, des *Maîtres chanteurs*, de *Lohengrin*, de *Tannhauser*, sans parler des autres œuvres.

Max Nordau a vraiment parlé de la musique avec jugement et poids; mais je trouve, en me reportant à son œuvre, qu'il agrée Schopenhauer et condamne l'opéra. Il cite longuement Schopenhauer, mais je veux seulement donner la dernière phrase : « A parler net, nous pouvons appeler l'opéra une invention antimusicale pour le bénéfice d'esprits antimusicaux, dans laquelle la musique doit être passée en contrebande par le moyen d'un médium étranger; c'est-à-dire comme une sorte d'accompagnement à une insipide histoire d'amour, tirée en longueur, comme une espèce de maigre bouillon poétique — car le libretto d'un opéra ne permet pas une

poésie concise, pleine de génialité et de pensée. » Nordau dit encore : « Ceci est une condamnation absolue de l'idée wagnérienne qui fait du drame musical l'œuvre d'art collective de l'avenir. » En cela, on peut objecter que l'œuvre de Mozart comprend aussi plusieurs opéras ; mais si Mozart et Beethoven étaient supérieurs, au jugement de Nordau, parce qu'ils ont produit de nombreuses œuvres symphoniques et instrumentales, nous pouvons trouver, dans les ouvertures, préludes et introductions de Wagner, des pièces orchestrales tout à fait suffisantes pour le sauver de l'épithète de « dégénéré ». Pour ne pas faire de sotte comparaison, on peut dire que, au point de vue émotionnel, tout au moins, sa musique n'est surpassée par celle d'aucun maître.

Par cela, je veux parler de l'intense plaisir émotionnel que l'on éprouve à entendre la musique de Wagner ; que ce soit « objectif, subjectif », le pur flot de l'âme ou non, ou un

beau schème de couleur sous une forme musicale, peu importe. L'ouverture du troisième acte de *Lohengrin,* celle de *Tannhauser* et des *Maîtres chanteurs,* les deux beaux motifs des Preislieds dans les *Maîtres chanteurs,* ne sont certainement pas si compliqués en « couleur » et en « ton » qu'on n'en puisse suivre la claire et belle conception musicale.

Nordau, citant Wagner, dit (*Dégénérescence*, p. 202) : « La musique instrumentale pure finit avec Beethoven, parce que le progrès après lui était impossible... On peut aussi concevoir qu'il y a certaines limites qu'il est impossible pour un art donné de franchir, de telle façon que si un très grand génie dit le dernier mot d'un art, il ne reste plus de progrès à faire... L'avenir de la musique est dans l'accompagnement du mot et je suis celui qui va vous montrer le chemin de l'avenir. »

C'est précisément dans cette recherche de la forme nouvelle (à laquelle j'ai fait allusion au chapitre IX) que Wagner a créé

quelque chose de nouveau; malgré la philosophie de Schopenhauer et les arguments de Nordau, l'opéra a subi, grâce à Wagner, une transformation pour laquelle les musiciens et ceux qui aiment la musique lui seront toujours reconnaissants.

CHAPITRE XV

LES EXTRÊMES SE TOUCHENT
GÉNIE ET IGNORANCE

Il semble puéril de comparer Wagner à Beethoven et à Mozart au détriment du premier, parce que les deux grands maîtres ont écrit de la musique en forme symphonique, sans l'aide des mots ou du décor. De même il serait ridicule de dire que Velasquez, Rembrandt, le Corrège sont de beaucoup supérieurs au Titien et à Paul Véronèse, parce que ces derniers sont de grands coloristes, tandis que les trois autres par certaines qualités plairont à ceux qui aiment leurs œuvres. Ils diffèrent tous essentiellement de Bellini, Fra Angelico ou Botticelli. Mais si ces trois

primitifs ont toutes les qualités qui peuvent en faire l'idéal de certains amoureux d'art, il n'y a pourtant pas de raison pour condamner les cinq grands peintres cités et de les classer parmi les dégénérés, pour la raison qu'ils se sont révélés dans ce qu'on pourrait appeler un art plus charnel et plus émotionnel, en opposition à l'élément plus pur des trois primitifs. Les critiques disent justement, à un certain point de vue, que la décadence commença avec Raphaël, que l'art pur et le sentiment religieux ne se trouvent que chez les primitifs. Mais l'art élevé, sous n'importe quelle forme, ne demande pas toujours la pureté ou le sentiment religieux.

La première pierre jetée par la critique aux œuvres primitives de n'importe quel artiste est toujours à l'occasion de « plagiats ». Un cas de ce genre est présent à mon esprit pour un opéra moderne, fort et justement populaire. Une longue critique parut dans laquelle

le jeune compositeur de cet opéra était accusé d'avoir volé des idées à droite et à gauche, soit dans des ouvrages sérieux, soit dans des airs populaires du jour. Cette critique était parfaitement absurde, car un grand nombre d'airs et d'idées semblables se trouvent dans la musique de tous les compositeurs connus. Dans Schumann, Mendelssohn, Chopin, Rossini, quelque différents qu'ils soient, on trouve des phrases identiques et les exemples en sont innombrables. Dans le *Don Juan* de Mozart, *Batti, Batti Bel Mazetto* commence avec le même thème que l'andante du quatuor pour instruments à cordes et piano de Beethoven. Quelqu'un qui ne sait rien de la musique pourra aimer entendre l'air de Zerline, ou l'andante de Beethoven, et se préoccupera de les comparer; mais en même temps il est capable de tirer le même genre de plaisir d'une réminiscence triviale ou réellement mauvaise de ces deux motifs. Ici on retrouve le problème de l'établissement d'une forme type, — sujet traité dans un précédent chapitre; mais si cet homme sans culture tentait

de placer la musique de son choix de pair avec celle de ces deux maîtres reconnus, il n'aurait pour le soutenir que l'approbation des gens sans culture dont il fait partie.

L'anarchiste en musique, qui nous donne une harmonie douteuse ou un incompréhensible fatras de motifs confus, aura tout autant de peine à faire connaître ses efforts pour produire des types que le personnage amoureux de musique, auquel on a fait allusion, qui appartient à la classe du suffrage universel. Le trivial peut lui plaire, mais il n'a pas droit de vote en matière d'art.

Quand l'anarchiste en musique et l'ignorant, pour montrer où les extrêmes se touchent, nous offrent leurs compositions musicales, elles se ressemblent fréquemment autant que se ressemblent entre elles les œuvres des maîtres reconnus. Le premier évitera de parti pris tout sentier tracé, à tel point qu'il retournera à la barbarie première, et l'ignorant peut produire la même espèce

de purs exercices harmoniques, entièrement dépourvus de toute inspiration musicale, ce qui est un élément caractéristique dans la musique des jeunes compositeurs de nos jours. Mais dans certains esprits de jugement mal défini, le premier, qui détruit toutes les théories acceptées, est regardé à l'égal d'un génie, tandis que le second, qui ne sait rien, arrive par l'ignorance à peu près au même résultat. Un jeune compositeur bien connu a inventé, dans une œuvre récente, un moyen d'être original en écrivant dans sa partition pour orchestre une succession de douze notes avec un *ton plein* entre chacune d'elles; la basse suit la même marche ascendante que la partie supérieure. Si cela est l'œuvre d'un génie, comment jugerons-nous la musique d'un Chinois ou d'un sauvage d'un archipel du Pacifique, qui n'a pas découvert la méthode de diviser les notes dans une série compréhensible suivant nos idées de goût et de beauté ?

Maintenant, ce problème dans la peinture impressionniste se présente à nous chaque

jour. Un homme qui se satisfait d'idées enfantines et d'exécution imparfaite est grand; pourtant son œuvre est exactement pareille à celle d'un commençant après six mois de classe.

*

Dans la composition d'une peinture, les lignes ne doivent pas se couper à angles droits désagréables ou s'arrêter net en formant un angle aigu; mais il leur faut mener l'œil d'une figure ou d'un objet à un autre sans brusque transition. Les taches de couleur ou les accents dans la lumière ou dans l'ombre doivent aussi satisfaire l'œil et équilibrer le tableau. Tout cela ne saurait être discuté dans un ouvrage aussi restreint; mais, en fait, la composition, comme la couleur, est plus ou moins un don naturel, tandis que le dessin peut, jusqu'à un certain point, être acquis par un travail sérieux. Dans l'im-

pressionnisme, le travail sérieux n'apparaît jamais (non pas parce qu'un grand talent donne les moyens de faire paraître l'œuvre si facile à faire), mais le seul aspect d'un tableau doit indiquer que celui-ci est l'œuvre d'un professionnel, car le professionnalisme dans chaque art est synonyme de connaissances profondes et spéciales.

⁂

Il n'y a peut-être rien de plus délicat et de plus difficile que d'expliquer la supériorité d'une certaine suite de notes formant une mélodie sur une autre suite constituant un vulgaire air populaire.

Dans la mélodie, le bon choix des notes est à peu près impossible à définir; mais une certaine durée de transition et de modulation doit appartenir à l'harmonie fondamentale. Mais la mélodie n'est pourtant pas la seule chose à laquelle il faille veiller;

bien plus, personne ne peut composer une bonne mélodie sans connaître l'harmonie, car là où nous trouvons des changements soudains ou des sauts de plusieurs octaves, le compositeur a su que ses harmonies étaient de nature à excuser de tels heurts dans la suite.

Comment peut-on prouver aux masses que *Yankee Doodle* est une des plus viles mélodies qu'on puisse concevoir? Mais dans chaque conservatoire de musique l'étudiant trouvera vite pourquoi, avec de bonnes et logiques raisons. En supprimant les conservatoires aussi bien que les Beaux-Arts pour former, selon les révolutionnaires en art, une base absolument nouvelle pour leurs productions futures, ces radicaux seraient obligés, pour défendre leur théorie, de soutenir que *Yankee Doodle* est aussi bien une œuvre type que n'importe quelle autre.

Les mélodies triviales de la musique populaire, qui se déroulent au mètre et avec un maigre accompagnement d'orchestre, non seulement manquent de couleur, mais elles deviennent une insipide histoire de laquelle

on se fatigue tout à fait. Mais toute musique compréhensible ou toute mélodie claire ne peut pas être déclarée triviale, uniquement parce qu'elle est claire.

Avec l'ultra-moderniste en musique, la haine du vieux style est devenue si prononcée, qu'il évite soigneusement toute succession compréhensible de notes formant mélodie, ou tout ce que l'oreille peut retenir comme idée originale. Je n'entends pas original dans le sens de nouveauté, mais comme point de départ d'un thème.

S'il nous donne quelques mesures pour satisfaire l'oreille, l'air est soudainement interrompu par quelque absurde transition de $\frac{2}{4}$ à $\frac{3}{4}$, puis à $\frac{4}{5}$, sans rime ni raison.

C'est comme si l'on entendait le commencement de plusieurs anecdotes dont aucune n'est jamais terminée, tant le conteur s'amuse dans des parenthèses jusqu'à ce qu'il perde la suite des idées. Ces productions musicales ne sont que des exercices d'harmonie, et de la plus douteuse harmonie, car certains passages de transition sont absolument contre les lois de

la véritable harmonie. Ceci peut clairement se démontrer par certaines expériences de physique qui prouvent l'harmonie par la vibration et les ondes du son. Mais des volumes pourraient être écrits sur ce sujet, et je ne veux conclure qu'avec quelques remarques. Ainsi que je l'ai remarqué pour la peinture, on peut dire simplement que la majorité des jeunes artistes ne peignent pas comme ils sentent et voient; pour éviter de faire comme tout le monde, ils adoptent les pires excentricités de quelque dégénéré (dans ce cas, le mot est bien appliqué) et regardent par ses yeux. Si ce dégénéré est un réaliste ou un socialiste avancé, il va au côté brutal de la nature; si c'est un grossier impressionniste ou un anarchiste, il laisse la nature entièrement de côté et développe ses cauchemars avec une imagination folle sous forme de peinture.

La musique diffère, car elle procède toujours de l'imagination; mais, en tout temps

et en toutes contrées, la mélodie, après le rythme, est la première pensée. Si, après le développement rationnel qui a établi certaines formes immuables, nous avons à retourner à un gâchis ressemblant à la musique javanaise ou chinoise, ou plus loin encore, à celle des sauvages, la théorie ne tient plus debout.

Il est curieux de noter que, depuis l'essor d'un tel symbolisme en art, l'acceptation des légendes mythiques et des visions supernaturelles de Wagner est plus générale et facile. Il y a quelques années, quand tout dans l'art ne tendait qu'à renverser toutes les conventions, et surtout l'irréel, il était quelque peu difficile de comprendre comment les avocats du réalisme laid en peinture, de la réalité plate en littérature, du modernisme réaliste au théâtre, assimileraient les éléments wagnériens du mythe et du symbolisme.

Quand *Tannhauser* et *Lohengrin* furent joués pour la première fois, les gens mettaient les mains à leurs oreilles et condamnaient ces opéras comme bruits incompréhen-

sibles. La façon dont ces mêmes opéras sont considérés aujourd'hui par quelques musiciens avancés semble risible, c'est cependant la vérité; ces derniers les trouvent trop clairs et trop « italiens »! Il va sans dire qu'ils vont voir les opéras ordinaires — disons les meilleurs qui soient donnés quotidiennement dans le monde civilisé — comme un immense « amusement », et qu'ils ne se plaisent qu'à *Parsifal* et au *Gotterdammerung*. Puis, dans l'ordre naturel, ces deux œuvres deviendront, à leur tour, « trop claires et trop italiennes », et en développant les éléments les plus obscurs et la lenteur de Wagner, la musique, telle que nous la comprenons, deviendra une chose du passé, et *Lohengrin* et *Tannhauser* aussi. Chacun peut apprendre à aimer *Parsifal* et le *Gotterdammerung,* mais il faut plaindre l'homme trop exclusif, le blasé. Nous ne pouvons pas manger toujours des biftecks, qui sont l'équivalent de ces œuvres sérieuses et substantielles; des mets plus légers sont, comme changement, délicieux.

Le jeune musicien, ainsi, ne doit pas ennuyer son public ou exagérer le très obscur; mais il doit exprimer son âme suivant ses suggestions et adopter, d'une manière rationnelle, les méthodes les plus intéressantes et ne pas couvrir avec des trombones, des trompettes et des tambours son déplorable manque d'inspiration.

Jusqu'à quel point un « impromptu » en musique est-il une œuvre complète? Un excellent musicien, jeune et partisan de la nouvelle école d'aujourd'hui, qui permet plus de liberté dans tout sens, ou en tout cas dans laquelle plus de libertés sont prises avec les formes établies, était d'opinion qu'une composition impromptue était sans valeur; une telle production est équivalente à une hâtive esquisse, vite faite, vite vue.

CHAPITRE XVI

LITTÉRATURE

Le même esprit de socialisme est entré largement dans la littérature. Non seulement un grand nombre de poètes méprisent les formes ordinaires, sous le prétexte que quelque chose, comme balance et rythme, rappelle « cette sotte et conventionnelle cadence », mais, de même que les impressionnistes en peinture, ils s'efforcent tant d'éviter toute suggestion de ressemblance avec ce qui a été « déjà fait », que leurs vers ne diffèrent plus de la prose. La poésie abstraitement est dans les deux, mais elle réclame une certaine forme. La partie la plus surprenante et la plus réprouvable de toute littérature est le filon

que la censure ne supprime pas. Il y a des livres dans les librairies de Paris pleines de pourritures, dont les titres éclatants sont à eux seuls trop indécents pour que je les dise dans ces pages, et quelques-uns des modernistes semblent avoir franchi les bornes jusqu'ici admises de la licence.

Pour les exemples auxquels je fais allusion, je renvoie le lecteur à *Dégénérescence*, de Max Nordau.

Ce n'est pas toujours au point de vue de la moralité, mais de la simple saleté. Des allusions se trouvent à certaines idées méprisables et morbides, qui proviennent de la dégénérescence du cerveau, indiquant la même tendance à créer quelque chose d'anormal et de sensationnel que l'on trouve en politique et en peinture, c'est-à-dire la maladie et l'anarchie.

Edgar Poë peut nous présenter d'horribles peintures de cauchemars, de meurtriers, d'étranges chats noirs, de serpents, de singes; mais ils sont les songes d'un homme intoxiqué et les effets du *delirium tremens*. Ses

histoires, néanmoins, peuvent être lues à haute voix et par des jeunes gens; mais si l'on en vient à la lecture de certaines œuvres auxquelles je fais allusion, elles sont capables de soulever de dégoût le cœur de l'homme le plus solide.

Laissant de côté les productions de ces rêveurs malsains et morbides, le sale réalisme est à la fois le produit et l'exagération d'une école de réalistes rampants à la tête de laquelle est un homme qui connaît à fond la technique de son art et qui, au retour de l'insipide marécage dans lequel il nous force souvent à barboter, nous offre au moins une peinture achevée d'un certain genre de vie. Il reste toujours à savoir si, en lavant notre linge sale en public, nous arrivons à un meilleur résultat que par la méthode ordinaire, qui consiste à laisser la blanchisseuse faire sa besogne dans la cour, derrière la maison. Mais il ne peut y avoir de divergence d'opinion sur la méthode d'un domestique qui fait son ouvrage dans une place inaccoutumée, dont la tâche est faite mal-

proprement, de telle façon que notre linge reste non lavé. Beaucoup de romans réalistes d'aujourd'hui, laissant de côté le morbide filon du symbolisme imaginatif, n'ont pas un germe sain à leurs racines. Comme sujet, ils sont grossiers, sensuels, odieux, et nous ne trouvons même pas dans leurs auteurs une étincelle de génie, ou la moindre connaissance de leur art de construction littéraire. Leurs œuvres ne tendront jamais à purifier la société, comme ils le professent pompeusement, et leur influence sur l'esprit non formé du jeune homme ne peut être que détestable. C'est de la simple impudence de leur part de s'intituler les successeurs de Flaubert, qui était un technicien achevé et dont la *Madame Bovary* restera toujours un livre qui a fait époque, non pas à cause de son insipide sujet, mais malgré ce sujet même.

CHAPITRE XVII

ARCHITECTURE

L'architecture a été moins bouleversée par l'élément radical de réforme complète; aucun architecte, maladivement influencé par une dose trop forte d'ultra-modernisme, n'a osé jusqu'à présent s'éloigner des types consacrés jusqu'à faire du chapiteau d'une colonne une base *et vice versa*. On n'a pas encore trouvé un socialiste pour suggérer de faire du Parthénon une poudrière, avec l'espoir de voir se répéter la terrible explosion qui ruina ce chef-d'œuvre en 1687 et pour détruire un des anciens types, de façon que le monde puisse recommencer de nouveau « avec quelque chose d'autre pour un changement »,

comme les réformistes radicaux aiment tant à le dire.

Ce sont seulement des guerriers assoiffés de vengeance, comme Cambyse, qui voudraient mutiler et essayer de détruire les temples et les palais imposants de l'ancienne Égypte pour se venger d'un Pharaon détesté et vaincu. Nous ne trouvons pas d'anarchistes en art parmi les rangs des milliers d'hommes que l'Égypte employa à décorer et à orner ses temples et ses tombes. Ces monuments sont innombrables, car, pendant la vie de chaque Pharaon, des temples étaient élevés et consacrés à ses actes de prouesses militaires, à ses conquêtes, à sa générosité, comme législateur des peuples; pendant sa vie aussi, son immense tombeau secret, sa dernière place de repos, était préparé pour lui. Les *formes* étaient si sévères et la proportion si absolue que les règles établies par les prêtres devenaient des lois. Les plus anciennes ruines d'Égypte et quelques époques intermédiaires montrent des proportions lourdes et disgracieuses en architecture et des grossiers bas-

reliefs, maladroitement sculptés et peints; mais, malgré cela, depuis la plus ancienne pyramide jusqu'à l'apogée de l'art, sous le règne de Séthos et de Ramsès II, l'architecture égyptienne constitue un tout homogène. Le petit temple d'Abydos est une perle, la suprême fin de leurs recherches artistiques. Karnak est leur Parthénon ou l'équivalent de nos innombrables cathédrales gothiques. Puis vient une décadence qui finit avant la conquête d'Alexandre. Mais la décadence n'est due à aucun mouvement socialiste de la part de leurs artistes et architectes; c'est simplement la suite naturelle de la grandeur : quand on cesse de monter, il faut descendre.

Les modernistes exagérés disent que l'architecture est en retard, qu'elle n'est pas « dans le mouvement ». Ce qui est maintenant nécessaire, c'est quelque extravagant exemple, même grotesque, n'importe quoi en fait qui serait une nouveauté de construction et de style. Mais il y a des lois en architecture, comme en art, aussi immuables que les lois de la nature.

En art, l'absolu est le bon dessin et la proportion, et le caractère individuel, suivant la nature de l'espèce humaine.

En architecture, les lois fondamentales sont identiques et régissent aussi bien le massif égyptien ancien, l'ornemental persan, arabe ou moresque, le simple et élégant grec, le roman et le gothique fleuri ou les styles les plus modernes. L' « extérieur » seul diffère, non les principes fondamentaux : de nouvelles combinaisons de colonnes, d'arches, de plafonds, de toits et une infinie variété d'ornements ; mais il serait tout aussi raisonnable, de la part de l'architecte, d'abolir tous les styles antérieurs, les formes et les proportions, et retourner à la période de construction préhistorique, qu'il l'est pour le barbouilleur maladroit et sans instruction d'essayer en peinture de nous faire croire que d'imbéciles efforts sont le résultat d'une profonde et sérieuse étude.

Si l'impressionnisme ou le réalisme a mené à voir la nature sous un jour plus vrai et plus lumineux, il est tout aussi facile et logique

d'assimiler cette indéniable qualité aux principes rudimentaires de l'art sérieux, qu'il l'est d'adapter de nouvelles combinaisons d'ornements aux plans horizontaux et aux lignes verticales en architecture. Mais ce que les extrémistes et les blasés essayent de faire est de détruire la clef de voûte de l'art et d'essayer de nous faire croire que la voûte peut subsister sans elle.

Les bombes en politique et les outrages en art sont également inutiles, car le progrès en architecture a été tout à fait remarquable, si nous considérons les immenses changements qui sont venus, sans les exemples grotesques désirés, spécialement en Amérique, dans ces vingt dernières années.

Souvenez-vous des frontons stéréotypés en pierre brune, et, pis encore des atroces linteaux et des encadrements de fenêtres en fonte, pour ne rien dire du style tapissier, qui a été remplacé par les beautés de la nouvelle décoration intérieure formant réellement une nouvelle époque dans cette partie de l'art.

En France aussi, voyez combien les mono-

tones horreurs bourgeoises dans les papiers de tenture, les imitations de Boule (le vrai est déjà assez mauvais), l'acajou poussiéreux et la grossière camelote de chêne sculpté cèdent maintenant la place à l'élément artistique.

Tout ceci suffit à prouver qu'il y a des limites absolues à certaines possibilités. Par une sérieuse connaissance de tout ce qui a été fait auparavant, le jeune architecte peut tout aussi bien décider que quelque chose de nouveau reste à découvrir, mais qu'on ne le découvrira pas en marchant sur les traces d'une certaine classe de peintres vaniteux et excentriques d'aujourd'hui.

CHAPITRE XVIII

LE CRITIQUE ANARCHISTE

Il y a des gens qui se mettent à la critique d'art comme un croupier de Monte-Carlo pourrait devenir critique musical, en pensant qu'il est bien fait pour cette vocation parce qu'il connaît quotidiennement le programme exécuté dans la salle voisine. Les critiques intelligents, qui se sont donné quelque peine pour étudier, ne sont pas nombreux; mais il y en a plusieurs qui ont de bonnes intentions et qui, quand ils ne sont pas certains de leurs assertions, sont au moins respectueux. Il existe aussi la catégorie de ceux qui devraient être honteux d'eux-mêmes. Ils soutiennent les anarchistes en art, les préten-

tions de l'incompétence la plus absolue, et « décomposent » leur propre et lamentable ignorance en parlant de « nuances » et de « teintes » et en ridiculisant des hommes qui ont plus de science dans leur petit doigt qu'eux, les critiques, n'en pourraient acquérir en cent ans. Ils devraient au moins, s'ils sont obligés d'envoyer leur radotage aux journaux pour gagner leur pain, se contenter d'étudier et d'indiquer le sujet ou le but du tableau pour éclairer de cette manière le public. Cela peut être fait sans aucune connaissance profonde de l'art et sans nécessiter une dissertation intelligente sur un sujet qu'ils ignorent. Les critiques personnelles d'artistes, dans lesquelles tant d'écrivains se complaisent, seraient plus équitablement adressées à d'autres qui sont indifférents au rôle qu'ils jouent dans un scandale ou qui donnent une bien plus haute preuve de mauvaises manières que le peintre qui expose un mauvais tableau. Combien imprudente n'est pas cette ignorance de la part d'un « Observateur », qui signait ainsi un article qu'il envoya à un

estimable journal hebdomadaire de Londres, il y a quelques années! Comme c'est un bon exemple de provincialisme digne d'être exposé sur la cheminée ou dans une vitrine, comme le fameux couteau dans l'exhilarante et habile farce, *Madame Mongodin*, je l'ai toujours gardé, et maintenant que je suis appelé à dire ma chère « histoire du couteau », je le fais avec beaucoup moins de résistance que le timide M. Mongodin : « Prêtez-moi vos oreilles. »

L'*Observateur* écrit : « Je pense que je puis appeler l'attention sur une absurde et ridicule erreur qui peut être vue journellement sur les palissades et les murs appartenant au *Metropolitan Railway*. C'est la peinture de Napoléon à cheval, qui est supposée être un fac-similé du chef-d'œuvre de l'habile peintre défunt, Meissonier. Il n'y a que peu de semaines que cet artiste est mort, et tous les journaux étaient alors pleins d'histoires et d'anecdotes qui décrivaient Meissonier comme le plus grand peintre d'animaux de son temps. Je pensais que cet éloge était

excessif; mais, peu de jours après, je vis la peinture sur une palissade, et, comme je n'avais pas vu l'original, je m'arrêtai et la regardai. Au premier coup d'œil, le cheval me choqua et me frappa, comme s'il était faux dans quelque détail; aussi je me plaçai délibérément droit devant la peinture pour l'inspecter critiquement. Aussitôt je vis ce qui était faux et je me persuadai que, si la peinture était réellement un fac-similé de l'œuvre originale, Meissonier n'avait pas étudié son sujet avec tout le soin qu'un artiste habile doit prendre pour peindre ce qu'il a choisi et en faire une œuvre importante. Le fait est que, vu la position du cheval, le côté le plus rapproché (le gauche) est exposé en vue; ce qui me le fit paraître immédiatement peu naturel était la manière dont sa crinière pendait de ce côté-là du cou. Or tout homme qui est monté à cheval pendant quelque temps, comme je l'ai fait, ou s'est assis en voiture derrière un cheval, doit savoir que la crinière (quand elle n'est pas ridiculement rognée de façon à former ce qu'on appelle une crinière

de cochon) tourne invariablement et naturellement par-dessus le sommet du cou et tombe sur le côté droit. Quiconque n'est pas certain de ce fait et le met en doute n'a qu'à se tenir ou à s'asseoir dans n'importe quelle place où il y ait beaucoup de mouvement, et à noter chaque cheval qui passe devant lui. Je lui garantis qu'il ne verra pas un seul cheval en un jour, une semaine ou une année, avec la crinière sur le côté gauche du cou, comme le cheval peint par le plus habile des peintres animaliers de cette époque, le grand Meissonier ! » — « L'*Observateur* a raison. »

« L'*Observateur* a raison » est une note de l'éditeur ou de quelqu'un de la rédaction. Dans un autre numéro du journal, on trouve encore une approbation complète de l'éditeur, qui écrit ces mots textuels :

« On se souvient que, dans sa lettre, *Observateur* remarque que si l'on veut se tenir dans un lieu où il passe beaucoup de monde, et surveiller les chevaux qui traversent, on s'apercevra que les crinières sont toujours du

côté droit. Nous nous sommes mis près des fenêtres de notre bureau (d'où nous avons une excellente vue sur le commerce considérable du Strand) pendant cinq minutes, durant lesquelles un nombre considérable de chevaux a passé, et invariablement les crinières étaient à droite. Puis, comme nous avions d'autres questions à traiter que celle des crinières, nous mîmes quelqu'un à la fenêtre pour une période plus longue : le résultat fut qu'aucun cheval ne passa avec sa crinière à gauche. C'est ainsi que nous ajoutâmes la note à la lettre qui se rapportait au mouvement commercial des rues : « L'*Observateur* a raison. » Il se trouve cependant que c'est une règle pour les chevaux de l'armée d'avoir leurs crinières tombant du côté gauche. Ceci probablement pour deux raisons : d'abord pour aider le cavalier à monter et ensuite parce que, la main droite tenant le sabre, il est préférable d'éviter tout ce qui pourrait s'opposer au jeu libre de ce sabre.

« Il est intéressant de faire remarquer que, à notre exemple, plusieurs de nos lecteurs se

sont livrés au même travail pour savoir si l'*Observateur* avait raison ou non. Quels que soient les endroits où ils se sont rendus, leurs rapports ont démontré que ce n'est qu'exceptionnellement, à de rares intervalles, que les chevaux ont la crinière à gauche. La crinière à droite est donc la règle générale, excepté, croyons-nous, dans quelques contrées du Lancashire. »

Vraiment ! le Lancashire entrait dans la question ; mais les rapports disant si l'*Observateur* avait tort ou raison ne concernaient, d'autre part, que l'Angleterre.

L'éditeur commence par dire : « L'*Observateur* a raison », puis il se contredit lui-même d'une manière amusante en constatant que c'est la règle que les chevaux militaires aient la crinière à gauche.

Comment ne s'est-il pas présenté immédiatement à l'esprit de l'éditeur que Napoléon était quelque peu militaire, et que son cheval avait tous les droits à être appelé aussi un cheval militaire ?

C'en était trop pour un abonné comme moi. Aussi j'envoyai la lettre suivante :

« *A l'Éditeur de T... B...*

« Cher monsieur,

« L'assertion de l'*Observateur* que la crinière des chevaux est invariablement portée à droite, et votre approbation de sa lettre comme exacte sont également stupéfiantes. Mais, tandis que vous et l'*Observateur* pensez évidemment avoir d'indiscutables raisons pour une telle affirmation, je pense néanmoins que vous me donnerez la place de démontrer dans votre estimable journal que vous avez absolument tort tous deux, en ce qui regarde la peinture de Napoléon à cheval.

« En premier lieu, cette œuvre est française, d'un peintre français, et le cheval l'est probablement aussi. Mais même si vous pouviez démontrer que le cheval était anglais, il n'y aurait encore pas de fondement à l'étonnante assertion que tous les chevaux sont sem-

blables; en d'autres termes, vous notez que, les chevaux du Strand ayant la crinière à droite, tous les chevaux de la chrétienté devraient suivre cette mode. Il est regrettable que l'*Observateur* n'ait pas tout de suite cherché quelque chose sur les chevaux et les habitudes françaises avant de se rendre ridicule. N'aviez-vous pas, monsieur l'éditeur, un ami de l'autre côté de la Manche à qui vous pouviez demander d' « observer » d'une fenêtre sur le boulevard des Italiens, à Paris, et de vous envoyer le résultat de ses observations ?

« Permettez-moi de le faire pour vous. Depuis que j'ai lu vos articles, je me suis promené sur ce boulevard et j'ai remarqué que, avec une régularité un peu surprenante, un cheval sur deux portait la crinière à gauche, et que, avec la même régularité mathématique, l'autre cheval l'avait à droite, comme vous l'avez constaté. J'irai plus loin et je dirai : si l'on prenait tous les chevaux de fiacre, de voitures particulières et d'omnibus de Paris, il ne serait pas étonnant de trouver

que la majorité portât la crinière à gauche. Mais pour éviter une discussion, convenons que les chances sont également divisées. J'ai pris quelques informations supplémentaires qui appuient ma thèse : les chevaux de selle en France sont choisis avec la crinière à gauche ; or, quand un poulain est destiné à devenir un cheval de selle, on fait tomber sa crinière à gauche en la brossant dans ce sens. C'est pour la facilité de monter en selle. Meissonier, moins que n'importe quel autre artiste consciencieux, n'aurait jamais fait l'enfantine erreur en question. On peut trouver dans les trois anecdotes qui suivent des preuves suffisantes de son amour de l'exactitude et de la vérité.

« Pour son tableau, *1814*, représentant Napoléon et son état-major à cheval, sur une route de boue, le peintre avait fait venir un wagon plein de la terre jaune du champ de bataille ou des environs. Il fit passer des chevaux avec de l'artillerie ou de lourds wagons à travers cette terre, puis se mit à son chevalet et la peignit. Pour son tableau plus

grand, *1807*, l'empereur passant en revue ses cuirassiers, le peintre acheta un champ à Poissy où il vivait, pour laisser les herbes devenir hautes, et les faire fouler ensuite au pied par des chevaux, de façon qu'il pût faire vrai en peignant l'effet d'une charge de cavalerie. Le troisième trait que je citerai est celui-ci : il fit construire un chemin de fer afin que du wagon où il était il pût suivre ou précéder les chevaux au galop et étudier le mouvement correct des jambes et le jeu des muscles. Combien aussi ne fut-il pas intéressé lorsque l'on eut les premières photographies instantanées de chevaux en marche! Maintenant, monsieur, croyez-vous sérieusement que, avec ces traits de minutieuse observation et d'application passionnée au travail, Meissonier aurait follement commis ce que vous et l'*Observateur* regardez presque comme un crime? »

Je pensais avec confiance que les rectifications ci-dessus seraient publiées, et même

avec joie, comme chacun est supposé à voir franc jeu ; mais la dignité du journal et l'honneur du merveilleux *Observateur*, certainement digne d'être observé parmi tous les observateurs, étaient en jeu. Après avoir vainement cherché pendant des semaines et des mois à la page des « Réponses aux correspondants », — il est rare que j'aie été forcé d'écrire pour des causes telles que celle-là, — j'en vins à la pénible conclusion que ma lettre avait trouvé un tombeau prématuré dans la corbeille aux papiers.

⁂

Je raconte l'anecdote suivante pour montrer un autre genre de crétinisme neurasthénique.

Il y a quelques années, une dame âgée vint à mon atelier me demander de lui fournir quelques indications sur le Salon et quels étaient les tableaux dont elle pourrait parler

sans montrer — comment dire ? — son manque d'expérience.

Je refusai de lui donner de telles informations sur-le-champ et, évasivement, appelai son attention sur mon œuvre destinée au Salon, disant qu'elle pouvait prendre des notes (c'étaient *les Funérailles d'une momie sur le Nil*).

— Ah ! oui, dit-elle, avec une sorte de soupir dans l'intonation, *une fête à Venise.*

— Pas précisément, dis-je, une ancienne cérémonie funèbre en Égypte d'une momie, une barque funéraire.

— Ah oui ! sans doute. Cela ressemble un peu à une gondole, et le soleil couchant sur les collines, je vois maintenant, et le ciel éclatant me font penser à ma chère Venise, quand j'y allai pour voir ma belle-fille, qui a épousé M. Palanze-Pontavecchi ; c'est un homme charmant ; il fait aussi de la peinture et a peint l'été dernier une charmante aquarelle, un peu comme votre beau tableau, au fait. Adieu, merci infiniment, je vous enverrai un *Rock Island Chronicle*

avec mon article sur le Salon, quand il paraîtra.

Quand un tel article paraît, c'est un galimatias de termes inconnus aux artistes; dans le cas où ce soi-disant critique prend à partie la personnalité de l'artiste ou désire faire montre d'une critique habile et piquante, le public voit alors des comparaisons ridicules, comme celles qui suivent : « Ah! vraiment, M. Jones veut devenir notre Fromentin », parce que M. Jones a peint des cavaliers arabes; ou : « M. Brown nous donne une *ressucée* de Fortuny », si M. Brown ose exposer un serpent avalant un lapin, ou tout autre sujet traité par Fortuny. Si M. Smith peint une « Source », cela amène la remarque extraordinairement plaisante : « Dieu bon! M. Smith s'efforce de nous jouer un morceau d'Ingres, mais sa figure fait penser à une jeune fille en proie au mal de mer et avec laquelle sympathisent tous les passagers. »

Ainsi, dans le cas de ma réponse à l'*Observateur*, les éditeurs ne goûtent pas du tout l'idée de voir aucun membre de leur rédaction « pesé et trouvé trop léger »; toute réclame venant d'un artiste, qui montre l'écrivain comme un toqué, est réduite de moitié et insérée quelque part entre les rapports de police et les annonces de la sixième page.

Les vues personnelles du critique sont aussi arrêtées que le goût individuel de l'artiste, et un critique qui est, par malheur, d'esprit étroit a autant d'influence sur le public qu'un artiste grandement doué. C'est avec un sentiment de tristesse qu'on déplore les caprices de la réputation et de la vogue lorsqu'on voyage et qu'on voit par soi-même les œuvres originales d'hommes absolument inconnus hors d'un cercle très limité. Par exemple, Raphaël est devenu le dieu protecteur du monde civilisé, et il trône au pinacle de la gloire, tandis que le nom même de Sodoma est inconnu de tous, sauf aux étudiants d'art et à quelques voyageurs chercheurs, qui ont donné à ses délicieuses fres-

ques, à San-Giovanni de Sienne, plus qu'un regard rapide. Si ces exquises décorations murales, représentant des nonnes avec des faces divines et des saints, étaient signées de Raphaël, elles ne le rabaisseraient pas. Pourtant, je parierais volontiers cent contre un avec chaque lecteur de ce livre qu'il n'a jamais entendu parler de Sodoma.

Des comparaisons de ce genre seraient sans fin et pourraient se faire pour les maîtres modernes aussi bien que pour les anciens.

La plus grande partie de la vogue est due à une armée de critiques qui suivent, comme des moutons, quelques hommes qui mènent la bande, et maintenant que l'éloge du réalisme hideux et la recherche maladive pour la monstruosité sont « l'article à faire », cette classe de critiques devrait être fouettée.

La critique, comme l'art, devrait être instructive; quand un écrivain, avec un impératif trait de plume, affirme violemment que sur les trente tableaux qu'il honore peut-être

d'un regard bilieux afin de passer pour un esprit libéral, vingt-cinq sont décidément mauvais, il ne dit jamais en quoi ces tableaux sont mauvais — c'est peut-être parce qu'il n'en sait rien lui-même. Pour remplir ses articles, il fait des plaisanteries aux dépens du peintre, parce que l'artiste possède peut-être toutes les qualités, excepté la seule qui amuse son caprice du moment; de là le trait de plume classant l'œuvre comme décidément mauvaise. Par compensation, il est également incapable d'expliquer pourquoi les autres œuvres sont bonnes.

CHAPITRE XIX

CRITIQUE : SAINE ET MALADIVE

Après avoir marqué la lamentable faiblesse des nullités dans le royaume de la critique, je suis heureux de me tourner vers des hommes d'une étoffe plus solide, qui font honneur à leur profession et qui joignent aux connaissances techniques une impartialité digne d'éloges, qualité que l'on rencontre aussi rarement que le tact. X... donne à un journal de Paris des dissertations de valeur sur les œuvres des deux Salons de 1896 et je prends la liberté d'en donner quelques extraits. Il vise l'anarchiste en art, va droit au but et frappe le clou sur la tête. Il écrit :

« Les peintres, qui reprochent probablement — presque tous — à la critique de manquer de technicité, donnent l'exemple, les premiers, à propos de peinture, de littérature et de philosophie. Ils ne s'en tiennent nullement, comme on pourrait le croire, aux recherches de lignes, de formes et de couleurs ; ils n'ont pas pour unique préoccupation d'obtenir l'harmonie lumineuse par la vérité du modelé.

« Non seulement le passé, l'histoire, le rêve peuvent leur être accessibles, mais ils ont droit au fantastique et à la monstruosité. Tout cela est dans la nature, d'abord parce que tout cela est dans l'homme, si divers, ou sain et raisonnable, ou morbide et halluciné.

« La question qui reste entière, une fois ce droit admis, est celle de la participation du spectateur au spectacle affirmé de l'artiste. L'intention peut rester l'intention, ne pas se traduire en affirmation. Plus le sentiment sera général, humain, plus l'émotion s'affirmera et s'emparera de nous. Pour mettre les choses à l'extrême, il est bien sûr que le

fou, intéressant en tant que fou, en tant que malade à soigner, n'est pas intéressant par la conception qu'il a des choses. Une œuvre d'art produite par un fou est un document et rien de plus. »

Il dit encore :

« Car il ne s'agit pas, lorsqu'il est parlé de renouvellement et d'aventures, de chercher et de trouver des inventions étonnantes pour faire rester les visiteurs bouche bée devant des imaginations délirantes, devant des combinaisons cocasses et imprévues, des tours de force agencés pour attrouper les badauds. Rien de tout cela : le travail au jour le jour, ininterrompu, suffit pour les grandes découvertes. Il a été dit par Gœthe que le génie était fait de patience, et par Baudelaire, que l'inspiration, c'était le travail quotidien. Tous les grands artistes sont là pour attester la vérité de ces affirmations; leur œuvre de travail est immense, à faire s'étonner qu'une vie humaine y ait suffi. C'est bien simple, ils n'ont fait que cela, ils n'ont pas songé à s'arrêter, et voyez le résultat : un prodige!

« Ce n'est pas à dire que tous ceux qui seront patients auront du génie, que tous ceux qui s'astreindront au labeur de chaque jour recevront la visite fulgurante de l'inspiration. Mais ils auront en partage la joie enviable d'avoir donné tout ce qui était en eux, d'avoir occupé leur vie de la plus noble façon ; ils auront créé, ils auront pris de ce qui les entourait tout ce qu'ils pouvaient prendre, ils n'auront pas connu une seule minute le mécontentement de soi-même, l'ennui morne des existences qui ne savent à quoi se prendre, qui ignorent la ressource infinie que leur offre la vie. »

Il conclut :

« Dans tous les arts, il faudrait savoir prendre conscience de soi-même, accepter la leçon immédiate donnée par son éducation, par son milieu, procéder du connu, aller sans cesse, lentement, prudemment, à la découverte, s'annexer avec sûreté les parcelles de vérité. Les plus grands ont fait cela. Chacun va plus ou moins loin, selon ses forces. A quoi bon partir en ballon, au

hasard, pour l'on ne sait où? Il serait peut-être intéressant de connaître d'abord ce qui est auprès de soi. »

Nous prenons aussi un journal avec un article sur le Salon, écrit par un homme qui, lui aussi, connaît bien son sujet : « Le mouvement de la Rose-Croix a été épuisé et ceux qui l'ont anciennement supporté y ont ou bien renoncé ou bien sont venus au bout de leurs ressources, jusqu'à ce qu'ils en deviennent monotones, comme M. X..., qui a joué toutes les gammes possibles sur les vieilles fleurs de la passion et les plumes de paon et qui a ressuscité Angélique et Félicien du *Rêve*.

«Le jeu des Primitifs semble aussi terminé, bien que M. X... marque ses personnages à la Botticelli avec des résultats vraiment amusants.

« Le mysticisme et les toquades alliés peuvent avoir marqué la réaction du naturalisme de Bastien-Lepage et de son école. Mais, à

leur tour, les excès mystiques ramènent apparemment les artistes à une exacte sobriété et à la simplicité des moyens. »

Ruskin a dit : « Nous pouvons peindre un chat ou un violon de telle façon qu'il semble qu'on puisse les saisir, mais nous ne pouvons imiter l'Océan ou les Alpes. Nous pouvons imiter le fruit, mais non l'arbre, des fleurs, non une prairie, le verre taillé, mais pas l'arc-en-ciel. » Cela est décidément chercher midi à quatorze heures, pour employer un terme vulgaire.

Pour ce qui est de faire un chat et un violon tels qu'il semble qu'on puisse les saisir et qu'on ne puisse faire de la même manière les Alpes ou l'Océan, c'est suffisamment clair. Mais pourquoi peut-on imiter un fruit, disons des pommes, sur un plat, et non des pommes sur la branche d'un arbre, avec les feuilles et le tronc? Je ne sais. Pourquoi ne serait-on pas capable d'imiter un champ de coquelicots ainsi que les coque-

licots droits devant vous ? Doivent-ils être cueillis et mis sur une table pour être imités et pour qu'il semble qu'on puisse les saisir? On ne peut prendre un arc-en-ciel, mais pourquoi rayer une représentation fidèle, dont l'illusion est l'imitation de la chose ?

Les critiques, qui sont incapables d'apprécier les vraies beautés d'un tableau, découvrent toutes sortes de qualités mentales auxquelles le peintre n'a jamais pensé; par exemple, de longues descriptions des attitudes des chiens et des chevaux dans un tableau, le lien de sympathie qui les unit et qui prouve clairement— dans l'esprit du critique — qu ils sont les joyeux compagnons de l'écurie et inséparables, lorsque leur maître sort pour sa promenade ou pour la chasse. Le chien donne une sûre évidence de son amitié pour le cheval par son œil expressif et presque humain, le balancement de sa queue, tandis que le cheval approuve les avances amicales du chien « par une aimable expression et une narine dilatée ».

Le peintre, dans sa très sérieuse recherche pour une composition vraie et non conventionnelle, ou, en d'autres termes, pour le naturel, produit une œuvre qui parle au spectateur avec une variété d'intérêt aussi grande que le fait une scène de nature. Chacun regarde toutes choses à son point de vue, et ce qui rappelle à l'un un souvenir agréable, remplissant son âme de joie, produit sur un autre une réminiscence pénible. François Coppée a dit dans un de ses poèmes :

Triste comme un beau jour sans espoir.

La clarté du soleil, qui donne la vie, la santé et la gaieté, peut être une ironique moquerie à un homme sans espérance.

Victor Hugo, en disant : « Le beau, c'est le laid », a émis un aphorisme quelque peu obscur. Le seul sens que l'on puisse mettre dans cette phrase est que le laid peut devenir le beau, par la force et le caractère en opposition à ce que l'on considère généralement

comme faible et « joli », car le laid possède les éléments d'une beauté virile pour celui qui sait comment le regarder. L'art est une traduction des qualités et des aspects les plus hauts et les plus nobles de la nature ; son seul nom devrait être une protection contre toute expression dégradante de la nature, contre toute recherche pour le vulgaire et le laid.

Il semble difficile, toutefois, d'extraire de ce que nous appelons le laid autre chose que la force de caractère; ce qui est beau dans les mains du peintre est sa manière technique, jointe à son interprétation artistique. Le goût et la beauté sont difficiles à définir, mais ils viennent avec l'éducation et la culture.

Alexandre Dumas fils disait de la vérité : « Tout ce que nous pouvons dire, c'est ce qui nous apparaît être la vérité » ; sans doute, nous ne sommes pas supposés accepter comme types de vérité, de goût et de beauté, le

verdict d'un grossier paysan. Voici la définition que Max Nordau donne des vérités établies :

« A prendre tout ensemble, les choses morales et belles dans l'humanité et dans la nature sont au moins aussi nombreuses que leurs contraires et doivent même avoir la prépondérance. Car nous considérons comme laid : ou bien ce qui présente une déviation aux lois qui nous sont familières et auxquelles nous nous sommes adaptés, ou ce dans quoi nous reconnaissons la manifestation de quelque chose qui peut nous causer un préjudice. Nous regardons comme immoral tout ce qui est contraire à la prospérité ou même au simple maintien de la société. »

Et plus loin : « Si la plus basse sensualité devenait la règle générale, elle ramènerait l'humanité en arrière, à la condition des sauvages, qui vivent dans la promiscuité sexuelle, sans amour individuel et sans aucune espèce d'institution de famille. »

Cela tombe à pic sur certaines tendances dégradantes de l'art d'aujourd'hui. Consi-

dérons toujours comme des « institutions de famille » les antiques et les vieux maîtres ainsi que les types bons et honnêtes des maîtres sains d'aujourd'hui; n'acceptons pas un instant les tendances des décadents malades, car ils désirent apparemment nous voir retourner à l'état sauvage, bien que, apprenant tout à nouveau sous leur direction, nous n'arriverions jamais à produire une *Victoire de Samothrace,* une *Vénus* de Milo, une *Vénus* de Médicis, ni le dieu sous la forme humaine, *Hermès tenant l'enfant Dionysos.*

En peinture, nous n'aurions jamais eu un Michel-Ange, un Raphaël, Velasquez, Léonard, Holbein et le nombre de ceux qui sont bien assez bons pour notre monde. Et quels meilleurs modèles de beauté idéale pouvons-nous placer devant le jeune étudiant comme fondement de la plus haute culture? L'art a passé à travers des évolutions sans fin avant de nous donner les glorieuses productions de la Grèce, le Parthénon, qui est le dernier mot de ce que l'on peut obtenir esthétique-

ment en architecture et le type de l'art grec, avec l'essence de sa perfection. Ses bas-reliefs nous montrent ce que ses statues d'ivoire et d'or et ses peintures ont dû être. La Grèce nous a laissé les œuvres de Phidias et de Praxitèle; l'Italie est encore la Mecque de l'inspiration pour le poète aussi bien que pour l'étudiant d'art. Ce qu'elle a produit au xve siècle est arrivé à former dans l'âme du véritable artiste, qui aime l'art pour l'art lui-même, une chose inséparable de nous-mêmes et une part du monde dans lequel nous vivons.

⁂

Un fait notable et digne d'attention est que les critiques sont souvent diamétralement opposés dans leur appréciation des mérites d'une peinture — ou d'une œuvre musicale — jusqu'à ce que cette œuvre soit devenue universellement connue et ait été portée aux

nues par quelques hommes de lettres influents. Alors, comme une boule de neige, la peinture gagne en importance jusqu'à ce qu'elle soit entourée d'un halo de magnificence si éblouissant qu'il est certain qu'elle désappointera toujours les yeux à première vue. C'est ici que la « vogue » et « la fortune de la naissance », pour ainsi dire, de l'œuvre d'art jouent une part considérable.

Il faut, en effet, un certain laps de temps pour établir complètement les mérites et la valeur indiscutables d'une œuvre d'art.

On discute souvent sur la valeur absolue d'un tableau : « Que ferait-il dans une vente? » se demande-t-on, comme si l'on jugeait qu'une vente dans des conditions convenables pouvait fixer une valeur. Avec le réalisme et le symbolisme à la tête d'une *National Gallery*, le criterium d'excellence serait quelque peu amusant; non qu'il y ait de nombreuses œuvres modernes qui pourraient former une galerie digne d'être con-

servée, mais la question est de savoir ce que la génération à venir produira sur les fondations qui sont faites aujourd'hui.

Je trouve dans la lettre d'une dame amie une bonne comparaison pour l'épanouissement superficiel et si rapide de l'impressionnisme et du symbolisme.

Elle m'écrit d'un bellâtre qui s'efforce de lui marquer beaucoup d'attention : « C'est un individu qui se déguise en homme, mais — comme du lait écrémé comparé à de la vraie crème — il n'est pas d'étoffe solide : c'est simplement un déplorable imposteur. »

Faire de mauvaises œuvres d'art de quelque nature qu'elles soient n'est pas un crime; mais que des hommes de talent se laissent abuser par des imbéciles est tout à fait répréhensible. Je n'ai jamais oublié un individu que j'ai rencontré il y a vingt ans dans la demeure d'un ami où nous jouions souvent des quatuors à cordes. Cet individu (il venait pour écouter et spécialement pour critiquer)

arrivait toujours en s'essuyant le front et en se plaignant de la longue distance qu'il avait eue à franchir. Nous lui fîmes remarquer une fois qu'il n'habitait pourtant pas loin de là.

— Oui, répondit-il, mais songez un peu au détour que je dois faire pour éviter de passer près de l'Opéra de Garnier; s'il y a quelque chose au monde qui m'embête, c'est l'Opéra, comme exemple d'architecture.

Nous répondîmes alors que le concours avait été ouvert à tous et qu'il n'avait eu qu'à y envoyer ses projets.

CONCLUSION

En principe, l'impressionnisme, dans le sens accepté de réforme radicale, est mauvais dans tous les arts où ce terme peut être accepté, parce qu'il accueille trop de choses et excuse les plus déplorables œuvres manquées. D'un autre côté, obtenir dans un tableau une bonne impression, avec une atmosphère telle qu'on la trouve dans la nature, est une des qualités essentielles à rechercher. Ni l'excellence de la composition, ni un dessin impeccable ne doivent faire perdre de vue à l'artiste la claire et surtout simple impression. L'œuvre d'art, qu'elle soit réaliste,

symboliste ou décorative, doit pouvoir être comprise à première vue.

Les artistes de tendances impressionnistes, mais qui font réellement des ouvrages attrayants et intéressants, considéreront peut-être mes remarques comme injustes et diront que je ridiculise le mouvement dans son ensemble en désignant de mauvais exemples de cet « art nouveau », comme on l'appelle parfois. Il n'en est pas ainsi : ce que nous blâmons — nous qui sommes certainement la plus grande majorité — est de voir cette tendance affirmée et soutenue comme un principe essentiellement bon. Nous maintenons qu'il est nécessaire pour un artiste, non seulement de connaître, mais de pratiquer toutes les choses difficiles que l'art demande dans ses exigences variées; les esquiver pour une pure impression ou les sacrifier à une seule qualité est un mauvais principe. Il est aussi obligatoire pour le peintre de rechercher le raffinement, l'expression, le sentiment

poétique à travers un bon dessin, une technique et une exécution complète, qu'il l'est pour un orateur d'être un maître en rhétorique, en grammaire et en diction claire et compréhensible, ou pour le musicien d'être familier avec l'harmonie, le contrepoint et les règles de la construction symphonique.

Le fonds est ce qui manque le plus; le danger pour le jeune étudiant est que, quand il s'est accoutumé à des représentations malpropres de la nature, il sera très difficile pour lui de se mettre à *bûcher* sérieusement, pour employer un terme vulgaire, mais expressif, et d'apprendre tard les rudiments avec lesquels il aurait dû religieusement commencer.

⁂

De grandes qualités, jointes à des fautes frappantes, forment une individualité plus intéressante, sans aucun doute, que la plus respectable médiocrité; mais le but d'un si

grand nombre d'hommes ambitieux d'aujourd'hui est d'exagérer leurs fautes avec l'espoir d'être considérés de grands génies et d'adopter comme principe fondamental d'impossibles excentricités.

Les fautes de Delacroix le cédaient à ses grandes qualités — pour ne citer qu'un exemple, — car si l'on se laissait aller, il y aurait matière à longue dissertation.

L'étincelle du génie peut être innée dans l'homme ; mais combien d'artistes d'intention existent parmi nous, capables de produire des œuvres meilleures, même des œuvres qui pourraient être considérées comme grandes, s'ils avaient seulement les moyens de s'exprimer ! Comme je l'ai déjà dit dans des pages précédentes, les prodiges sont généralement bien dirigés à leurs débuts, et il est certainement beaucoup plus sûr d'apprendre entièrement la grammaire de l'art avant de courir le risque de tomber dans une déplorable inca-

pacité, alors qu'il est trop tard pour refaire sa carrière.

Aucun artiste n'a jamais mis sur la toile ce qu'il avait vu en imagination; aucun musicien n'a jamais écrit ce qu'il a entendu dans son âme musicale; aucun poète n'a été capable d'exprimer ce que la muse de l'inspiration a murmuré à son être poétique le plus intime.

Aussi comment pourriez-vous espérer rendre ce qui apparaît en vous, si vous n'avez pas au bout des doigts les moyens nécessaires à son expression?

TABLE DES MATIÈRES

8 Janvier 1894 -

13783. — Lib.-imp. réunies, Motteroz, Dr, 7, rue St-Benoît, Paris.





